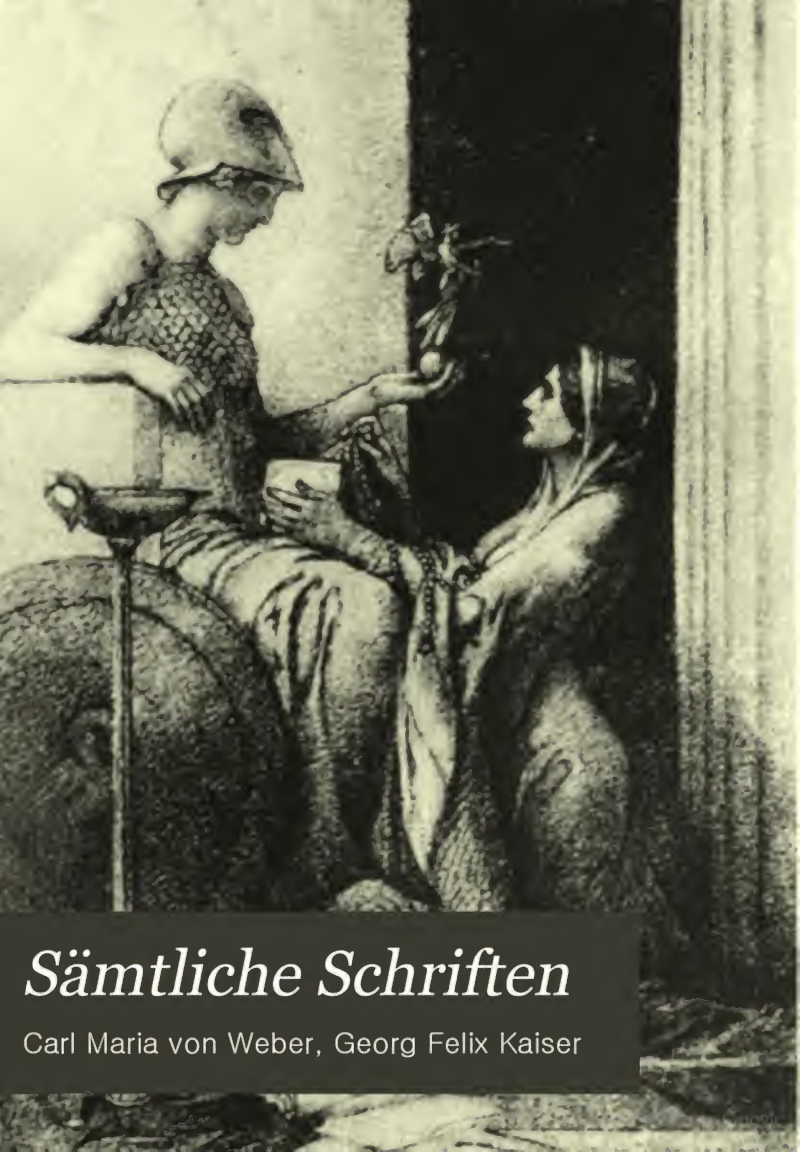
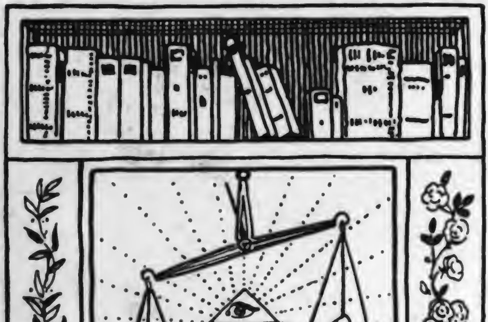


Sämtliche Schriften

Carl Maria von Weber, Georg Felix Kaiser


BIBLIA
•EX•LIBRIS•
IOHANNES
HAUPTMANN
R S
1922





CARL MARIA VON WEBER
nach dem Gemälde von Schimon

Sämtliche Schriften

von

Carl Maria von Weber

Kritische Ausgabe

von

Georg Kaiser

„Jedes Werk trägt den Keim seines Lebens oder Todes in sich, und die Zeit ist der wahre Probierstein des Guten und Schlechten."
C. M. v. Weber.

Verlegt bei Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig
1908

INHALT

Webers Schriften.

Seite

III. Literarische Arbeiten vorwiegend kritischen Inhaltes.

A. Konzertkritiken.

B. Opernkritiken.

Seite

B. Einführungen in fremde Werke.

C. „Dramatisch-musikalische Notizen" (Einführende Bemerkungen in aufzuführende Opern).

V. Charakteristiken.

VI. Zur Technik einzelner Instrumente.

VII. Zur Wahrung eigener Interessen (Gegenkritiken und ähnliches).

VIII. Belletristik und Poetisches.

Vorwort des Herausgebers

„Der Weg zum Ziele ist breit und mannigfach gestaltet, wir haben alle Platz darauf; er ist auch steil, wohl uns, wenn wir uns alle die Hände bieten; Freude, Frieden und Gedeihen der hohen Kunst seien der Erfolg! So rufe ich im Namen aller es mit ihr redlich meinenden Künstler aus.“ Mit diesen Worten schließt Weber seine Vorbesprechung des Morlacchischen Oratoriums „Isacco“. Mancherlei Anfeindungen hatte er schon in den wenigen Wochen seiner Tätigkeit als Direktor der deutschen Oper in Dresden von der italienischen Partei erfahren, und wie er fernerhin zu leiden und zu kämpfen hatte, davon sagen seine Briefe und auch die Schriften hinreichend genug. Jeder öffentlich ausgetragene, so oft aber erforderliche Kampf um Kunstprinzipien war ihm in der Seele zuwider, da er der Würde der Kunst zu schaden schien, und mit heißer Sehnsucht und inbrünstigem Verlangen erhoffte er ein festes, brüderliches Hand in Hand gehen aller Künstler zum Heile der Kunst. Wie schmerzlich aber blutete sein Herz, wenn er schon als Jüngling die Unmöglichkeit einer solchen innigen Verbindung einsehen mußte, wenn er sah, wie das von ihm ersehnte hohe Ideal einer aus ethischen Absichten hervorgehenden Kunstpflege von anderen tagtäglich in den Schmutz gezogen ward, wie auf der Bühne Produkte niederster Gattung sich breit machten und der Eigenwille der Darsteller und Sänger Triumphe feierte, wie aus Italien herüber ein die Sinne willenlos machender, betäubend süßer Gifthauch die deutschen Lande durchwehte und allenthalben

im Sturme Herzen schier unwiederbringlich eroberte, in denen Töne eines echten Meisters Widerhall hätten finden können. Solchen Feinden seines Ideals mußte er die Stirne bieten, hier durfte er nicht schweigen; und mochte es auch mitunter seinem höchst vornehm empfindenden Herzen wehe tun, so trat er dieser Verderbnis mit allen Mitteln entgegen; er machte sich zum Vorkämpfer und Anwalt seines Ideals, er erkannte die allen anderen Völkern weit überlegene Energie des deutschen Geistes und die Tiefe des deutschen Gemütes; das plötzlich erwachende und mächtig sich steigernde Einheitsgefühl der deutschen Stämme gegen den fränkischen Eroberer begeisterte ihn zu seinen Kriegsliedern, und er schuf seinem deutschen Volke, seiner großen Aufgabe voll bewußt, eine deutsche nationale Kunst; sein „Freischütz" schoß dem auf einem mit tausend bunten Fetzen und Schellen behängten Throne sitzenden Theatermodekönig das Zepter aus der Hand und sammelte eine kräftige Schar von Gefolgsmännern um sich, die sich täglich mehrte, während der Flitterthron des Modehelden immer mehr in bedrohliches Wanken geriet. Nun blies man allerorten deutschen Sieg. Der deutsche Meister aber ruhte nicht auf den errungenen Lorbeeren; nun hatte er seinem Volke einen Weg gezeigt, auf dem es fortschreiten konnte zur Wahrheit, nun hatte er sich wirklich ganz gefunden, und in stiller, unermeßlich reicher Tätigkeit strebte er zu einem neuen Werke, das er wirklich mit seinem Herzblute schrieb, und das der Ausgangspunkt eines neuen Stiles werden sollte.[1]) Vom vollsten Schaffen ward er zu früh abberufen.

---

[1]) Es ist lächerlich, wenn ernsthafte Leute meinen, Weber habe das einmal gefundene und in der „Euryanthe" durchgeführte dramatisch-musikalische Prinzip im Oberon wieder aufgegeben. Aus seinen Briefen sollte man wissen, daß er nur g e z w u n g e n sich den Forderungen der englischen Bühne fügte.

So sei mit wenigen Worten Webers Erscheinung in der Kunstgeschichte gezeichnet. Die Bedeutung, die wir seinen tonsetzerischen Werken als den Siegern über welsche Kunst und Vorkämpfern einer deutschen dramatischen Tonkunst zuerkennen, müssen wir auch seinen Schriften zusprechen, die wegen ihres hohen ethischen Gehalts einen bleibenden Wert besitzen. In ihnen dokumentiert sich nicht nur der scharfsinnige Geist des großen Tonschöpfers, nicht nur ein reiches Abbild des damals herrschenden Zeitgeschmackes: die ganze Persönlichkeit des Autors lebt in ihnen, und ohne die Kenntnis dieser Schriften ist ein eindringendes Erfassen der künstlerischen Persönlichkeit Webers unmöglich.

Außer der an Material und Weite des Horizonts unerreichten Biographie von Max Maria von Weber und der 1899 erschienenen von Herm. Gehrmann benutzte keine der vielen größeren Arbeiten über Weber die in den Schriften liegenden wertvollen Kundgebungen des Meisters in einigermaßen befriedigender Weise. Eine selbständige Arbeit über Weber als Schriftsteller und Ästhetiker steht noch aus,[1]) doch sei der anregenden Hinweise von der Pfordtens[2]) gedacht.

Wenn wir jetzt einen kurzen Blick werfen auf Webers Entwicklung und Wirken als Schriftsteller, so setzen wir einige biographische Kenntnis voraus.

Die Tätigkeit Webers als Schriftsteller resultiert in der Hauptsache aus folgenden zwei Tatsachen: der von Weber veranlaßten Gründung des „harmonischen Vereins" und der Lauheit des Publikums in Prag, wo Weber später Direktor der Oper war. Die erste Periode seiner Schriftstellerei beginnt ungefähr 1810, die zweite 1815.

Wie Weber fast immer durch äußere Vorgänge zu seinen

---

[1]) Der Herausgeber ist mit einer solchen beschäftigt.

[2]) „Musikalische Essays".

Tonschöpfungen angeregt wurde, so ist auch seine Tätigkeit als Schriftsteller in steter enger Beziehung zu seinem äußeren Leben geblieben. Was er auch alles studierte und las, mochte er in die Werke Kants, Wolffs oder Schellings Einblicke zu gewinnen suchen: die Beweise einer wirklich offensichtlichen, dauernden Anregung durch bedeutende Schriftsteller und Gelehrte werden wir kaum in seinen Schriften finden. Schillers dramatische Kraft und deutschen Idealismus liebte er sehr; in seinem fragmentarischen Roman bringt er eine längere interessante Auseinandersetzung zwischen Felix und Diehl über die Aufführung des Wallenstein und die gewöhnlich dabei gemachten Striche der Direktionen; die Kapuzinerpredigt aus dem „Lager“ parodiert er sehr witzig und zeigt so die besondre Vorliebe für dieses Schillersche Stück; eine Anregung aber aus einigen übereinstimmenden Ideen in seinen Schriften mit solchen in Schillers „die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“ und „Briefe zur ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts“ zu konstruieren, halte ich für verfehlt. Mit Vorliebe gelesen hat Weber Jean Paul und E. T. A. Hoffmann, die er beide persönlich gut kannte, und es ist kein Zweifel, daß diese Freunde ihn durch ihr Schaffen dann und wann ermunterten, an seinem Roman weiterzuarbeiten; auch empfing er durch Friedr. Rochlitz in Gesprächen und Briefen manche Aufforderung, das Begonnene weiterzuführen. Die Allgemeine Musikalische Zeitung las er allem Anschein nach von früher Jugend auf regelmäßig und auch aus einigen anderen Zeitungen zog er Gewinn für seine allgemeine Bildung, die für die damalige Zeit sehr bedeutend und für einen Musiker etwas ganz außerordentliches war. Aber die wirkliche Schule, aus der er als einer der besten Schüler hervorging, war das Leben. Hier, in der fortwährenden Praxis, machte er viel früher als andere Menschen seine Erfahrungen; als Kind und Wunderknabe mußte

er mit seinem genialen, die unverbrämten Merkmale des Bohemien tragenden Vater die Welt durchziehen; der für mehrere Kunstzweige begabte Knabe kam in strenge Schule zu tüchtigen Lehrern, frühzeitig drängte es ihn zu dramatischem Schaffen, mit 18 Jahren erhält er die erste selbständige Stellung als Kapellmeister in Breslau; er macht hier schlimme Erfahrungen und lernt die ganze Bitterkeit des Lebens aus den Folgen einer ziemlich leichtsinnig verwalteten, verantwortungsreichen Stellung am Hofe zu Stuttgart kennen. Die im Gefängnis verbrachten Tage machen ihn männlich reif; mutvoll zieht er nach seiner Rehabilitierung einen Strich unter sein bisher geführtes Leben, sieht mit einem Male deutlich den Zweck des Lebens in der treuesten Erfüllung der Pflicht und begibt sich, seiner unvollkommenen musikalischen Durchbildung bewußt, zum zweiten Male in die Lehre Abt Voglers. Wie eine Erleuchtung überkommt ihn die Überzeugung, daß der Künstler ein vor andern ausgezeichneter Mensch sei, der die Pflicht habe, mit seinem Gute zu wuchern und es vor Schaden zu bewahren, damit er die Aufgabe des Priesters und Erziehers würdig erfüllen könne. Wie Schuppen fällt es ihm von den Augen, und er sieht, in welcher Zeit er lebt, er erkennt den verdorbnen Geschmack und das Gelüst der Menge, und mit einigen seiner jugendlich begeisterten Freunde gründet er den „harmonischen Verein". (Die Statuten sind in diese Ausgabe aufgenommen.) Was er vor dieser Gründung geschrieben, war aus Verehrung zu Mozart (Besprechung der Schaulschen „Briefe über den Geschmack in der Musik") und Vogler („Ein Wort über Abt Vogler") geschehen und entsprang teilweise auch Anregungen aus seinem Verkehr in literarischen Kreisen. Hier nun aber trat ein ethischer Zweck zutage (§§ 14 und 15 der Satzungen), und gewissermaßen systematisch verschafften sich die Mitglieder Eingang in alle möglichen Zeitungen

und Zeitschriften, um so für die Kunst zu wirken. Die Briefe, die man sich gegenseitig schrieb, hallen wieder von Ermahnungen und Bitten, „die eröffneten Kanäle“ in irgend welche Blätter zu benutzen und über dies oder jenes zu referieren; eine geradezu fieberhafte Tätigkeit begann: die Zeitungen dieser Jahre wimmeln von Beiträgen der Mitglieder des Vereins. Dabei ist es natürlich, daß man auch Werke von Freunden besprach, und wenn § 20 auch eine ungerechtfertigte Lobhudelei ausschloß, so kam es doch öfters zu etwas reklamehaften Besprechungen; freilich war auch hier die Überzeugung ausschlaggebend, daß man wirklich das Beste für die Kunst wollte, und bei Weber besonders waltete der energischste Wille, in die Höhe zu kommen und sich Ruf zu verschaffen, um dann von anerkannt bedeutender Position aus weiter und nachdrücklicher für die Kunst wirken zu können. Schon frühe bekam er — nicht zum mindesten eben durch die Tätigkeit des Vereins — einen großen Namen, und öfters wird in Referaten über von ihm gegebene Konzerte neben seinen Leistungen als Tonschöpfer und Virtuose seine hervorragende Geistesbildung öffentlich gerühmt. Sein Ruf als Schriftsteller war 1812 bereits so groß, daß er in Leipzig von Rochlitz, Mahlmann, Fink und anderen beinahe bewogen worden wäre, sich fortan der berufsmäßigen Musikschriftstellerei zu widmen. Atmen nun manche Aufsätze dieser Zeit auch einen allzu feurigen und jugendlichen Geist, fehlt ihnen jene gründliche Feile, die manchen seiner späteren Artikel auszeichnet, berührt vieles noch zu absichtlich und wenig abgeklärt, so ist doch der fortschrittliche Geist und die Summe der wirklich zum großen Teile auch schon bedeutend ausgesprochenen künstlerischen Grundsätze überraschend und fesselnd. Das Wort ist mit Eleganz geführt, und wenn das Ganze mitunter merklich hingeworfen und darum skizzenhaft ist, so hat man doch

immer den Eindruck des Lebensvollen und der gesunden Frische.

In den Jahren 1813 und 1814 schweigt der Schriftsteller in Weber ganz und bildet sich in der übermäßigen Tätigkeit als Kapellmeister und Organisator der deutschen Oper in Prag seinen Geschmack an den von ihm dem Publikum vorgeführten Werken unablässig weiter. Der „harmonische Verein“ hat so ziemlich aufgehört zu existieren, die Mitglieder bleiben zwar durch Freundschaft miteinander verbunden, haben sich aber nun berufliche Stellungen errungen, die ihre Arbeitskraft voll in Anspruch nehmen. Auch Weber hat in seinem Amte vollauf zu tun, und die nun beendete erste Periode seiner schriftstellerischen Tätigkeit wäre vielleicht die einzige geblieben, wenn die übergroße Lauheit und Gleichgültigkeit des Prager Publikums auch den bedeutendsten Werken gegenüber (z. B. Fidelio) unserem Meister nicht unerträglich geworden wäre. Weber sann also auf Mittel, anregend aufs Publikum einzuwirken und zum Besuche des Theaters anzureizen, und in einer Ansprache an das Publikum in der k. k. priv. Prager Zeitung 1815 legte er seine Grundsätze und Ansichten dar, die er in den von ihm nun regelmäßig gebrachten „dramatisch-musikalischen Notizen, als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurteilung neu auf dem Theater zu Prag erscheinender Opern zu erleichtern“, vertreten will. Diese Anrede an das Publikum ließ er „mit einigen lokal notwendigen Änderungen“[1]) wenige Tage nach seinem Amtsantritt in Dresden 1817 in der eben gegründeten Abendzeitung wieder erscheinen,[2]) und er setzte auch hier allen böswilligen Anfeindungen zum Trotze die von ihm als äußerst wirkungsvoll bezeichneten Vorbemer-

[1]) Handschriftliche Bemerkung auf dem Konzepte.

[2]) den Biographen Webers war bisher nur die Dresdner Ansprache bekannt.

kungen über aufzuführende Opern systematisch fort. In diesem zweiten Abschnitt seiner schriftstellerischen Tätigkeit ist sein Stil äußerst prägnant, mit wenigen Worten trifft er fast stets das richtige, und man wird aus jener Zeit kaum einen Schriftsteller nachweisen können, der über einen ähnlichen Stoff sich mit so großer Leichtigkeit und Frische und dabei bedeutender Sachkenntnis zu verbreiten vermochte. Seine hier niedergelegten ästhetischen Ansichten sind noch für unsere Zeit verblüffend sicher und treffend, und weit stand Weber als Leiter eines Operntheaters über seinen zeitgenössischen Kollegen. Hatte er in der ersten Periode, wo er die Ziele des „harmonischen Vereins“ im Auge haben mußte, über Werke mancherlei Gattungen der Tonkunst geschrieben, so vertrat er hier eine gewisse Einseitigkeit, indem er — einige gelegentliche Arbeiten abgerechnet — nur der Oper seine Kräfte widmete. Und in den Arbeiten selbst ist er manchmal von einer Intoleranz ausländischen Produkten gegenüber, die nur deshalb verzeihlich ist, weil sie aus dem bestimmten Willen resultiert, der Vorliebe der großen Masse für seichten ausländischen Klingklang ein Ende zu machen und das Publikum für echte Kunst und besonders für die fast mißachtete deutsche dramatische Tonkunst empfänglich zu machen. Dies war einer der Hauptzwecke der Schriften der zweiten Periode, und wenn seine Erfüllung auch erst durch die tonsetzerische Tat des „Freischützen“ in die Nähe rückte, so sind die literarischen Arbeiten doch von großem Einfluß auf das Publikum gewesen. Dies zeigt sich auch darin, daß man Webers Worte nicht unbeantwortet ließ und in Dresden sowohl wie auch von auswärts seine erzieherischen Pläne aufs heftigste angriff; Weber aber, sich wirklich berufen fühlend, antwortete äußerst bestimmt und selbstbewußt, und mehrere Male streckte er den Gegner im ritterlichen Kampfe nieder. Auch an Anerkennung seiner Ideen fehlte es nicht,

und des öfteren druckten auswärtige Blätter die in dieser Zeit meist namentlich unterzeichneten Arbeiten Webers aus der Abendzeitung ab. Als dann die von Weber geschaffene deutsche Oper in Dresden endlich zu Ansehen gelangt war und man sich der italienischen Partei gegenüber eine geachtete Stellung verschafft hatte, stellt Weber seine literarische Tätigkeit ein, um sich ganz dem musikalischen Schaffen zu widmen; aus demselben Grunde schlägt er nach langem Schwanken das ihn reizende Angebot aus, die Redaktion einer zu schaffenden wöchentlichen musikliterarischen Beilage der Abendzeitung im Nebenamte zu übernehmen.

Will man Webers Schaffen als Schriftsteller mit ein paar Worten charakterisieren, so kann man sagen, daß es überall hervorgeht aus dem Bestreben, dem allzu konservativen Musikbetrieb einen Anstoß zum lebendigen Fortschritt zu geben, überall das wirklich Gute anzupreisen und bedeutende, unbekanntere junge Künstler durchzusetzen, das leere Modegetön mit allen Mitteln zu bekämpfen und dem Publikum Liebe zu predigen zu einer tieferen und echten deutschen Kunst. Drückt die Durchführung dieses Programms den Arbeiten einen wertvollen Stempel auf, so wird ihre Bedeutung noch durch die hier allenthalben von Weber niedergelegten stark persönlichen künstlerischen Bekenntnisse erhöht. Auch als Schriftsteller war Weber in vieler Beziehung ein Mann der neuen Zeit; mochte sein nicht großes historisches Wissen ihm bei manchen seiner Aufsätze die Benutzung von Büchern und Lexika dringend empfehlen, so verfügte er über eine allgemeine Bildung, die ihn in jedem hochgebildeten Kreise sofort neben die bedeutendsten und fähigsten Männer stellte. Und er war einer der ersten Musiker, die einmal aus ihrer Zunft herauszugehen wagten und mit Männern anderer Berufszweige Verkehr pflogen. Wenn wir auch sein Urteil über literarische

Dinge nicht hoch einschätzen dürfen, so hatte er doch für manches auch hier einen scharfen Blick, und er war in literarischen Zirkeln nicht nur eine gern gesehene, sondern gesuchte Persönlichkeit. Ja, wir können ihm eine gewisse dichterische Begabung nicht absprechen; konnte er bei Gelegenheit gut gebaute Verse aus dem Ärmel schütteln, so geht sein fragmentarischer Roman über das Dilettantenhafte weit hinaus; wer sich da beim Lesen einmal von dem Stofflichen freigemacht hat und über alles Beiwerk und über musikalische Dinge räsonnierende hinweg eines Totaleindruckes fähig ist, der wird zugeben, daß sich der Roman vermöge der dichterischen Phantasie und Darstellungskraft neben manches von Jean Paul und E. T. A. Hoffmann stellen kann. Aber Weber fehlte es an der dem echten Dichter eigenen Konzentration; die Niederschrift des Romans, wie wir ihn hier vor uns haben, erstreckt sich auf einen Zeitraum von vielen Jahren, und schließlich fehlte die Kraft, alles zu einem organischen Ganzen zusammenzuschweißen. Wir müssen jedenfalls bedauern, daß Weber hier zu keinem Abschlusse kam, zumal er in dem Helden sich selber schildert und uns so noch vieles innerlich Selbsterlebte mitgeteilt hätte.

Die Summe seiner ästhetischen Ansichten und Prinzipien, die in seinen Schriften und im Roman niedergelegt sind, ist so groß und wertvoll, daß wir nicht anstehen zu erklären, ein jeder Musiker und Musikfreund unserer Tage könne hier noch recht viel lernen. Selbst wo Weber Werke bespricht, die heute vergessen sind, ist doch die Art, wie er sie anschaut und beurteilt, hochinteressant. Geradezu imponieren aber muß die hohe Achtung, die er vor dem Kunstwerk als solchem hat, und die unendliche Liebe zu der ihm heiligen Tonkunst. Den Beruf des Künstlers vergleicht er mit dem des Priesters; in einer für ihn an Zweifeln und Kämpfen reichen Zeit glaubte er als Künst-

ler auf seinen Glücksanspruch als Mensch verzichten und ganz der Welt sich weihen zu müssen, und beinahe hätte er daraus die Konsequenzen gezogen und auf den Besitz eines geliebten Weibes zugunsten der den ganzen Menschen verlangenden Kunst Verzicht getan. Auch noch später verlangt er vom Künstler, daß er auch als Mensch sich vor anderen auszeichne und das verliehene Genie als ein Himmelsgeschenk ansehe, dessen er sich würdig zu zeigen habe. So durchzieht ein hoher Idealismus die Schriften, und überall offenbart sich Webers Wahrheitsliebe im reichsten Maße.

Wie nun die Tendenz, das Publikum zu Besserem zu erziehen, oft sehr stark hervortritt, so zieht Weber alle Augenblicke gegen Mängel in Kunstwerken und schlimme Traditionen zu Felde; so finden wir Äußerungen gegen verfehlte und unwahre dramatische Gestaltung, gegen das beliebte Einlegen von Musikstücken, gegen eigenmächtige, stillose Verzierungen, gegen unlautere Kritik und so weiter in Hülle und Fülle. Und diesem allen setzt er Positives entgegen; er erklärt, wie die Kritik sein soll und gibt in seiner Besprechung der Hoffmanschen „Undine“ ein noch heute selten erreichtes Muster, er spricht über das Wesen des Liedes, über die Ouvertüre, bringt wertvolle Beiträge zur Theorie der Oper und des Gesamtkunstwerkes und stellt in manchem seiner Aufsätze brennende Zeitfragen auf. Zu der Personalästhetik liefert er teilweise kaum zu übertreffende Beiträge; wahre kleine Meisterwerke sind z. B. die Charakteristiken von Méhul, Cherubini, Grétry, Himmel; auch über Bach und Mozart hat er treffliche Urteile abgegeben.

Und wie er nun seine Urteile im allgemeinen mit wirklich rührender Milde abgab, indem er wohl wußte, daß es nützlicher ist, das wirklich Gute an jedem Werke hervorzuheben, als alles Mangelhafte unbarmherzig aufzudecken, so steht ihm stets an der brauchbaren Stelle ein herzlich er-

quickender Humor zur Verfügung, dessen befreiender Kraft sich nicht leicht jemand verschließen kann.

Wenn wir nun noch kurz die Stellung des Schriftstellers Weber in der Kunstgeschichte präzisieren, so wollen wir jedes zu hohe Pathos und die jetzt so beliebten wirklich unpassenden Schlagworte vermeiden. Reden wir nun schon von einer Musikschriftstellerei im modernen Sinne, so müssen wir die Gründung der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1798 durch Friedrich Rochlitz als vielleicht bedeutendsten Ausgangspunkt ansehen. Die früher erschienenen Zeitschriften haben längst nicht diese Wichtigkeit erlangt, doch können Joh. Ad. Hiller und Fr. Reichardt als direkte Vorläufer Rochlitz' bezeichnet werden. Rochlitz' Name als Gründer der Allgemeinen Musikalischen Zeitung wird verdientermaßen fortleben, und wir wollen auch seine Schriften ja nicht unterschätzen, wenngleich sie nicht die Bedeutung für die heutige Zeit mehr haben wie die einiger Mitarbeiter der Zeitung. Unter den vielen, zum Teil noch wenig gekannten mitarbeitenden Musikschriftstellern und Ästhetikern ragen zwei besonders hervor, die fast gleichzeitig (1809) als Mitarbeiter auftraten, und die sich vermöge ihrer Kunst einen für ewig geachteten Namen schufen — E. T. A. Hoffmann und Carl Maria von Weber. Beide lange in gegenseitiger Wertschätzung befreundet,[1]) der eine als Dichter, der andere als Musiker berühmt, als Musikschriftsteller wesentlich voneinander verschieden. Hoffmanns Bedeutung auf diesem Gebiete ist nur dort wirklich groß, wo er seine reichen dichterischen Gaben mit in Anwendung bringen kann; er steigt oft in herrliche Tiefen hinab, ohne bei anderen Gelegenheiten unnötigem Wortschwall aus dem Wege zu gehen. Manchmal wird man den Eindruck des

[1]) bis die Hoffmannsche Kritik über den „Freischützen" Webern verstimmte.

Dilettantenhaften in seinen Besprechungen nicht los, oft bleibt Hoffmann sogar am äußeren Notenbilde kleben. Daß er für Bach und Beethoven kühn eintrat, muß ihn ewig rühmen. Bei alledem: kein Faustschlag, keine von weitem schon merkbare Tendenz, kein „hier stehe ich und kann nicht anders." Bei Weber dagegen, wie oben ausgeführt, enger Zusammenhang seiner Schriftstellerei mit dem Programm seiner tonschöpferischen Persönlichkeit, kein langes Verweilen bei dem der Betrachtung unterzogenen Gegenstand, treffende Sicherheit im Urteil, größte Prägnanz im Ausdruck, weiter Blick und der Mut des Neuerers. Der musikalische Schriftsteller Hoffmann, zwar als gewiß Beachtung verdienender Komponist äußerlich den Musikerästhetikern zuzuzählen, neigt in seiner Wesenheit stark zu der Musikästhetik der Philosophen, während wir in Weber durchaus einen Musiker-Ästhetiker — schreibenden Musiker — vor uns haben. Halten sich Jean Paul und Ludwig Tieck in ihren die Musik streifenden Schriften fast ganz zu den über Musik räsonnierenden Philosophen, so nimmt Hoffmann zwischen diesen und den Musikerästhetikern etwa die Mitte ein. Die letzteren setzen sich fort in Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner als besten Repräsentanten, und wenn auch Schumann und Wagner erwiesenermaßen eine große Vorliebe für Hoffmann hatten — und zwar für den dichterisch gestaltenden Romantiker —, so ist doch ebenso bekannt, daß Schumann aus fast gleichem Grunde wie Weber zum Schriftsteller ward, um gegen Zopf und Philisterei loszuziehen; die Ähnlichkeit der Erscheinung Webers mit dem Auftreten Wagners aber frappiert. Meinen wir, wenn wir von der modernen Musikschriftstellerei reden, die literarischen Erscheinungen, die in Richard Wagner ihren bedeutendsten Vertreter haben, so werden wir nicht E. T. A. Hoffmann, sondern Carl Maria von Weber als die erste Persönlichkeit bezeichnen müssen, die in ihren Schriften ein

wertvolles Mittel sah, der kommenden, von ihr mitgeschaffenen Kunst in die Herzen des Volkes den Weg zu ebnen. Spricht Weber selten pro domo, so steckt auch in den kleinsten Arbeiten sein starker, zielbewußter Wille, und die Bedeutung seiner ethischen Absichten und erzieherischen Wirksamkeit werden seinen Schriften für alle Zeiten einen hohen Kulturwert verleihen.

Leipzig.

Georg Kaiser

Einführung

Bisher erschienen folgende Ausgaben Weberscher Schriften:

1. „Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber" (herausgegeben von Theodor Hell), in 3 Bänden.
   Dresden und Leipzig, Arnoldische Buchhandlung, 1828.
   2. Ausgabe 1850.
2. „Carl Maria von Webers literarische Arbeiten", 3. Band der Biographie Webers von Max Maria von Weber.
   Leipzig, 1864—1866.
3. „Ausgewählte Schriften von Carl Maria von Weber", herausgegeben von R. Kleinecke.
   Leipzig, Phil. Reclam.

Die unbedingt notwendige Veranstaltung der vorliegenden Gesamtausgabe erhellt aus den im folgenden dargelegten Gründen. Die bei 1. und 2. genannten Ausgaben bezeichneten sich nicht als Gesamtausgaben, wurden indessen allgemein als solche angesehen, und zwar gilt die erste seit Erscheinen der zweiten als schlecht und ungenügend, obgleich sich die zweite — außer in den von ihr neu gebrachten Aufsätzen — völlig auf sie stützt. Ausgabe 3 ist eine nicht immer glücklich getroffene Auswahl aus 1 und 2.

Durch Zufall bemerkte ich, daß die Webersche Besprechung der Hoffmannschen „Undine" in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung nicht vollständig in der Ausgabe 2 enthalten sei; ein Vergleich mehrerer Arbeiten mit dem Urdrucke in dieser Zeitung ergab das Resultat, daß Max

Maria von Weber diese Urdrucke bei Herstellung seiner Ausgabe nicht benutzt hat und sich meist auf seinen Vorgänger Hell verließ, dem — wie er selbst sagt — nur die in der Hinterlassenschaft befindlichen Konzepte zur Verfügung standen. Der Einblick in die zum großen Teil noch vorhandenen, von Weber sorgsam aufbewahrten Handschriften bestätigte die Annahme, daß der Sohn des Meisters die Urdrucke auch der anderen, nicht in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung abgedruckten Aufsätze nicht zur Hand gehabt hat, sondern zur Kontrolle der ersten Ausgabe durch Hell eine nochmalige Prüfung der von Weber gemachten ersten handschriftlichen Entwürfe seiner literarischen Arbeiten vornahm. Die von Weber nach dieser ersten Aufzeichnung gemachte Reinschrift, die nun zum Abdruck an eine Zeitung verschickt wurde, war meist das Ergebnis einer im Geiste bei der Abschrift vorgenommenen gründlichen Feile und enthielt oft längere Zusätze und schärfer gefaßte Urteile. Namen, Titel, Bezeichnung von Musikstücken usw. sind im Konzepte vielfach abgekürzt, und die Herausgeber standen daher vor manchem schweren Rätsel, dessen Lösung ihnen — als Laien — nicht gelingen konnte. So sind denn in dieser Beziehung eine Unmenge von Fehlern untergelaufen. Das handschriftlich Erhaltene ist äußerst schwer zu lesen und wurde von mir nochmals durchgesehen, wobei noch manche Lesefehler der früheren Herausgeber richtiggestellt werden konnten; die manchmal nicht zu entziffernden Schriftzüge hatten die Herausgeber gezwungen, aus dem Zusammenhang einen Text zu konstruieren, der oft gerade das Gegenteil aussprach von dem des Urdruckes; nur für die Zusammenstellung der für die Abendzeitung vom Jahre 1817 ab geschriebenen Aufsätze benutzte der erste Herausgeber bereits den Urdruck, der ihm als Redakteur dieses Blattes sehr leicht zugänglich war. Wenn hier fast keine Korrekturen sich nötig machten, so waren bei Auf-

sätzen in anderen Zeitungen die Abweichungen der bisherigen Ausgaben vom Urdrucke oft so stark, daß der betreffende Aufsatz hier in einer kaum wiederzuerkennenden Form erscheint.

Die in obenbezeichneten Ausgaben 1 und 2 enthaltenen Aufsätze wurden deshalb sämtlich (bis auf einige wenige, die nirgends aufzufinden waren und nur nochmals nach der Handschrift durchgesehen werden konnten) im Urdrucke aufgesucht, wobei das von F. W. Jähns angefertigte Verzeichnis der Schriften Webers im Anhange des 1. und 2. Bandes der Max Maria von Weberschen Biographie teilweise gute Dienste tat, teilweise auch irre führte. So z. B. hat das dort angegebene „Prager Lokalblatt Sammler", in dem Weber seine Prager Aufsätze veröffentlicht haben soll, nie existiert; wohl aber fand ich die Urdrucke in der k. k. priv. Prager Zeitung. Mehrere der bei Jähns genannten Zeitungen enthalten die betreffenden Aufsätze nicht oder vielfach in späteren oder früheren Jahrgängen; einzelne bei Jähns ohne Angabe des Urdruckes erwähnte Arbeiten Webers wurden nicht gefunden, und die Annahme ist wahrscheinlich, daß diese überhaupt nicht gedruckt waren und in der Handschrift verloren gingen. Vielfach mußten die Urdrucke aufs Geratewohl gesucht werden, wenn es auch oft gelang, sie aus gedruckten und ungedruckten Briefen des Meisters zu eruieren. Mehrere Male auch glückte es dem blinden Zufall, irgendeinen Urdruck zu entdecken. Die Zeitungen mußten wirklich Blatt für Blatt durchgesehen werden, besonders für die Aufsätze der ersten Periode bis 1815, weil Weber sich damals entweder gar nicht als Verfasser nannte oder doch die verschiedensten Decknamen gebrauchte; und da es sich da meist nicht um große, selbständige Aufsätze, sondern um „Korrespondenz-Nachrichten" usw. handelte, so gab auch ein etwa der Zeitung beigegebenes Jahresregister selten Auskunft. Als Decknamen gebrauchte er:

Marie, Carl Marie, M. oder Ms oder M—s oder Melos (als Mitglied des harmonischen Vereins), Simon Knaster und B. f. z. Z. („Beharrlichkeit führt zum Ziel"). Folgende Zeitungen, Zeitschriften usw. der Jahre 1809—1827 enthalten Webersche Aufsätze:

Allgemeine Musikalische Zeitung (Leipzig),
Gesellschaftsblatt für gebildete Stände (München),
Kritischer Anzeiger für Literatur und Kunst (München),
Journal des Luxus und der Moden (Weimar),
Haude- und Spenersche Zeitung (Berlin),
Morgenblatt für gebildete Stände (Stuttgart),
Zeitung für die elegante Welt (Leipzig),
Abendzeitung (Dresden),
k. k. privilegierte Prager Zeitung,
(Vossische) kgl. priv. Berliner Zeitung von Staats und gelehrten Sachen,
Literarischer Merkur (Dresden),
Dramaturgisches Wochenblatt (Berlin),
Freiberger gemeinnützige Nachrichten für das chursächsische Erzgebirge,
„Die Muse" (herausgegeben von Fr. Kind),
W. G. Beckers Taschenbuch zum geselligen Vergnügen,
Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste, von Ersch und Gruber.

Da den früheren Herausgebern diese Zeitungen nicht zur Verfügung standen, haben sie, ohne sich dessen bewußt zu sein, sowohl eine unvollständige als vor allem eine wissenschaftlichen Anforderungen kaum genügende Ausgabe geliefert. Wie schon angedeutet, ist Webers Reinschrift manchmal einer neuen Ausarbeitung gleich, und so können für eine höheren Ansprüchen genügende Ausgabe nur die Urdrucke maßgebend sein. So mußten denn massen-

hafte Korrekturen stattfinden, und wenn ich hier — um nur eine Andeutung zu geben — bemerke, daß weit über tausend große und kleine Verbesserungen und Änderungen gegenüber den früheren Ausgaben nötig waren,[1]) so habe ich der vielen Ergänzungen und Zusätze, die mitunter die Länge von $^1/_2$—1 Druckseite erreichen, noch nicht gedacht. Auch muß ich erwähnen, daß in den Ausgaben die musikalischen Beilagen fehlten, und daß ich hier, zum besseren Verständnis mancher literarischen Fehde, die Weber auszufechten hatte, auch Webers Gegner einige Male zu Worte kommen lasse.

Bei der Durchsicht obengenannter Zeitungen wurde nun endlich auch eine Menge bisher gänzlich unbekannter literarischer Arbeiten aufgefunden, als deren Autor Weber bestimmt sich erwies. Nur bei einigen mußten der ganz weberische Stil und andere Merkmale für die Echtheit zeugen. Auch sind einige ungedruckte Gedichte usw. hier zum ersten

[1]) Welcher Art die Verbesserungen waren, sei durch einige Beispiele gezeigt. In der Ausgabe von Max Maria von Weber steht: S. 9: in Vogler sieht man blos den gelehrten, ja beinah trocknen und ganz trocknen Komponisten [muß heißen: den gelehrten, ja beinah barocken und ganz trocknen K.]; S. 106: Ref. hatte blos den Wunsch, die Ouvertüre etwas weniger langsam [etwas weniges langsamer] zu hören, wodurch sie an Nachdruck gewonnen haben müßte; S. 202: das rein Vierstimmige ist das denkende [Nackende] in der Tonkunst; S. 202: alles Fortschreiten in der Kunst erzeugt sich durch den äußeren Anstoß, der Funken weckt und giebt [weckt, nicht giebt]; S. 217: welch dreiste Verdrehung dessen, was ich 14 Tage nach meiner Ankunft in Dresden (in einer Zeitfrist [Zeitschrift], in der wohl niemand den Geschmack eines Publikums beurteilen kann) drucken ließ; S. 245: Schon der Platz am Klavier, den ich zum Schlafen [um zu schaffen] eingenommen hatte; S. 265: einer geistreich herbeigeführten Steigerung aller Interessen zu folgen heißt anspannend, langweilig und infolge der Aufmerksamkeit [Unaufmerksamkeit] — unverständlich; S. 266: Ihr steht hier [nicht hier] und legt die Hände in Schooß etc. etc.

Male veröffentlicht. (Das Nähere siehe aus dem folgenden Abschnitt: Zur Geschichte der Aufsätze.)

Die neu aufgefundenen Arbeiten sind:

Bericht über das schweizerische Musikfest zu Schaffhausen, „Das musikalische Konservatorium zu Prag", Referat über ein Konzert der Gebrüder Bohrer in Stuttgart, Referate über in Prag und Karlsbad gegebene Konzerte von F. W. Pixis, Fränzl, Wenzel, J. P. Pixis, Giuliani, Schmalz, Moscheles; Kritik über das „Unterbrochene Opferfest" von Winter, zwei Besprechungen der zwölf 4-stimmigen Gesänge von Gottfried Weber, „Über Gottfried Webers Tedeum", „Über Gottfried Webers Messe in E-moll", Anrede an das Prager Publikum, Einführungen in die Opern „Die Jugend Peters des Großen" von Weigl und „Athalia" von Poißl; „Abt Voglers Jugendjahre", mehrere literarische und musikalische Anzeigen usw., „Dank an Prag", „Lied aus Yngurd von Müllner", „Erwiderung, ein spanisches Liedchen betreffend", „Gegen die Referenten A., C., H.", Charakteristik Gänsbachers, mehrere Gedichte und Übersetzungen.

Außerdem enthält die vorliegende Ausgabe noch folgende, in der bisher gebräuchlichen Ausgabe 2 nicht vorhandenen Aufsätze:

Schreiben an seinen Schüler Julius Benedikt, die Satzungen des „harmonischen Vereins", „Entwurf einer Operngesellschaft betreffend", Schreiben an den Theaterdirektor Liebich zu Prag, „Ansicht von Stuttgart", Kunstzustand in Darmstadt, Rezension über Gänsbachers Variationen, Bemerkung zur Musik des Schauspiels „Preziosa", „Über die Tempi der Euryanthe", Beantwortung von Kritiken über „Das Waldmädchen", „Dank, ausgesprochen nach der Uraufführung des „Freischützen" in Berlin, Bemerkungen zur Aufführung der Euryanthe in Berlin, zwei Schreiben an Castil-Blaze in Paris, Rundschreiben an sämtliche Büh-

nen, einige Gedichte und Übersetzungen — die meist bereits bei Hell (Ausgabe 1), im 1. und 2. Band der Biographie von Max Maria von Weber, bei Jähns (C. M. v. Weber in seinen Werken, 1871.) und an anderen Orten veröffentlicht wurden, aber fast alle hier in revidierter Fassung erscheinen.

Schließlich sei noch bemerkt, daß in vorliegender Ausgabe die Aufsätze zum ersten Male nach dem Inhalte geordnet sind. Die hier getroffene Einteilung soll von den einzelnen Gebieten, die der Schriftsteller Weber betrat, ein möglichst geschlossenes Bild geben. Folgende Gruppen ließen sich bilden:

I. Autobiographische Skizze.
II. Literarische Arbeiten zur Organisation musikalischer Anstalten und zur Hebung des Musikerstandes.
III. Literarische Arbeiten vorwiegend kritischen Inhalts.
IV. Einführungen und „dramatisch-musikalische Notizen."
V. Charakteristiken.
VI. Zur Technik einzelner Instrumente.
VII. Zur Wahrung eigener Interessen.
VIII. Belletristik und Poetisches.

In dem Abschnitt „Zur Geschichte der Aufsätze" wird vieles hier angedeutete näher erläutert und gleichzeitig ein chronologisches Verzeichnis der Schriften aufgestellt.

Anmerkungen und Register findet man am Schlusse.

Frau Freifrau Marion von Weber und Herrn Herbert Freiherrn von Weber in Dresden spreche ich für die in liebenswürdigster Weise gewährte Einsicht in die in ihrem Besitze befindlichen Manuskripte meinen tiefgefühlten Dank aus.

Leipzig.

Georg Kaiser

Bemerkungen des Herausgebers zur Geschichte der literarischen Arbeiten Webers

Abkürzungen:

M = „C. M. von Webers literarische Arbeiten", 3. Band der Biographie Webers von Max Maria von Weber, Leipzig 1864—66.

H = „Hinterlassene Schriften von C. M. v. Weber (herausgegeben von Th. Hell), 3 Bde. Dresden und Leipzig 1828; 2. Ausgabe 1850.

R = Ausgewählte Schriften von C. M. v. Weber, herausgegeben von Kleinecke, Leipzig, Reclams Universalbibliothek.

1801.

1 **Beantwortung von Kritiken über die Oper „Das Waldmädchen"** S. 359

Entstanden: im Februar 1801 zu Freiberg.

Urdruck: Gnädigst bewilligte Freyberger gemeinnützigen Nachrichten für das chursächsische Erzgebirge, 1801, S. 69; dort unter der Überschrift: Beantwortung zu Nr. 4 und 5 in der Beilage der hiesigen Nachrichten, p. 39. Unterzeichnet: C. M. v. Weber.

Wieder gedruckt: 1. Teilweise in der Neuen Zeitschrift für Musik, 1845, Nr. 16, unter der Überschrift: „Aus C. M. von Webers Jugendzeit", unterzeichnet: Fried-

rich Brendel; 2. in Webers Biographie von Max Maria von Weber, Band I, S. 57—63. (Sehr willkürlich verändert und verkürzt.) Bisher in keiner Schriftenausgabe.

Bemerkungen: Diese „Beantwortung" ist das Hauptstück eines ausgedehnten literarischen Federstreites, den Weber zu Anfang des Jahres 1801 in Freiberg, wohin er mit seinem Vater zwecks Errichtung einer Offizin für lithographischen Notendruck gekommen war, ausfocht. Der Verfasser ist ohne Zweifel in der Hauptsache Webers Vater, doch ist diese literarische Fehde auf den damals 14 jährigen Carl Maria nicht ohne tieferen Eindruck geblieben und mag nachhaltigere Spuren hinterlassen haben.

Die Ursache des Federstreites war eine, im Grunde sehr milde Kritik über Webers Oper „Das Waldmädchen", die am 24. November 1800 in Freiberg gegeben wurde, nachdem sie vorher in Chemnitz ihre Erstaufführung erlebt hatte. Die einzelnen Phasen des sich in den Freiberger Nachrichten abspielenden Streites sind: 1. Über das hiesige öffentliche Theater, S. 11 (enthält die Kritik der Oper), 2. Beantwortung einer Kritik über das stumme Waldmädchen, S. 25 (von Weber), 3. Siegerts abgenötigte Rechtfertigung wegen Exekutierung der Oper „Das stumme Waldmädchen", S. 39; 4. Fischers Erklärung, die Aufführung dieser Oper betreffend, S. 49; 5. Eine derhalbige Berichtigung, S. 50; 6. v. Webers Beantwortung obiger Rechtfertigung und Erklärung, S. 69; 7. Siegerts letztes Wort hierauf, S. 87; 8. v. Webers Entgegnung des Siegertschen letzten Wortes, S. 95.

Auf dem Theaterzettel der Freiberger Aufführung wurde mitgeteilt, die Oper sei von einem 13 Jahre alten Schüler Haydns; Weber war damals genau 14 Jahre alt und allerdings Schüler Haydns, aber nicht Vater Josephs, sondern seines weniger berühmten Bruders Michael Schüler; falsch ist ferner die Mitteilung, Weber habe den 2. Akt in vier

Tagen geschrieben. In allem diesen veranlaßte die Eitelkeit des Vaters den Sohn zu unwahren Angaben.

W. nennt diese Oper in seiner Autobiographie 1818 „ein höchst unreifes, nur vielleicht hin und wieder nicht ganz von Erfindung leeres Produkt," und die nicht verbürgte Nachricht, er habe sich bei einem späteren Besuche Freibergs mit dem Kritiker von ehemals, dem noch lebenden Kantor Fischer versöhnt, scheint recht glaubhaft.
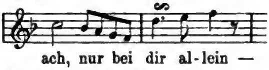
1808.

2 **„Ach, nur bei dir allein"** S. 526

(No. 3 der an Franz Danzi gerichteten poetischen Briefe.)

Entstanden: Ludwigsburg, den 15. Juni 1808.

Zum erstenmal gedruckt: In W.s Biographie von M. M. v. W., Bd. I, S. 146—149. Bisher in keiner Schriftenausgabe.

Bemerkungen: Herzog Louis von Württemberg, als dessen geheimer Sekretär W. angestellt war, verbrachte den Sommer nicht in Stuttgart, sondern in dem schönen Ludwigsburg. Die Mitglieder eines lustigen Stammtisches in Stuttgart, der sich „Fausts Höllenfahrt" nannte, hatten als solche besondere Namen, und zwar hieß Danzi Rapunzel und Weber Krautsalat; mit cara Puzicaca ist die Sängerin Margarethe Lang gemeint, in die W. damals sehr verliebt war. Das Thema 

usw. ist wahrscheinlich von Danzi selbst, Weber variiert es in noch drei seiner anderen Kompositionen.

3 **„Alles ist besorgt"** S. 523
(Nr. 1 der an Franz Danzi gerichteten poetischen Briefe)

Entstanden: Ludwigsburg, im September 1808.

Zum erstenmal gedruckt: In W.s Biographie von M. M. v. W., I, S. 150/51. Bisher in keiner Schriftenausgabe.

Bemerkungen: Der Brief ist die Antwort auf Danzis Bitte an Weber, in Ludwigsburg, der Sommerresidenz des Hofes, wohin die Oper öfters gerufen ward, für Danzi und die Sängerin Lang Quartier zu besorgen. Siehe Bemerkungen zu 2

1809.

4 **Briefe über den Geschmack in der Musik Von Joh. Bapt. Schaul, königl. württemb. Hofmusikus** S. 161

Entstanden: Stuttgart, den 8. Juni 1809.

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1809, Bd. XI, S. 793ff. Unterzeichnet: M. (= Melos).

Wieder gedruckt: sowohl bei H. II wie M sehr abweichend vom Urdruck und verkürzt.

Bemerkungen: Schiefe, seltsame Urteile aus Schauls ins Italienische übersetzter Schrift werden als Kuriosa auch in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1821, Nr. 41, S. 695ff mitgeteilt (anonym).

5 **Epistel an Hiemer** S. 522

Entstanden: Stuttgart(?), den 19. Juli 1809.

Zum erstenmal gedruckt: In W.s Biographie von M. M. v. W., I, S. 144/45. Bisher in keiner Schriftenausgabe.

Bemerkung: Weber mahnt den Adressaten, den von ihm zu verfassenden Text zur Oper „Silvana" bald zu vollenden.

6 **Ansicht des gegenwärtigen Zustandes der Kunst und Literatur in Stuttgart** S. 139

Entstanden: Stuttgart, im Dezember 1809; im Konzepte steht: „am 20. Dez. an die Elegante geschickt."

Urdruck: Zeitung für die elegante Welt, 1810, Nr. 53 vom 15. März. Nicht unterzeichnet.

Wieder gedruckt: in H. II sehr abweichend vom Urdrucke und unvollständig; fehlt bei M.

1810.

7 **Konzert der Gebrüder Bohrer** S. 59

Entstanden: Stuttgart, den 31. Januar 1810.

Urdruck: Morgenblatt für gebildete Stände, 1810, Nr. 31 vom 5. Februar, unter der Rubrik: Korrespondenznachrichten. Überschrieben: Stuttgart, 31. Januar. Unterzeichnet: Carl Marie.

Wieder gedruckt: Hier zum ersten Male.

8 **„Als mir Gottfried Weber schrieb, ich solle seine neue Sonate abends spielen"** S. 530

Entstanden: Mannheim, den 17. März 1810.

Zum erstenmal gedruckt: F. W. Jähns, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Kompositionen Webers, 1871, Nr. 89. Bisher in keiner Schriftenausgabe.

Bemerkungen: Weber sollte die ihm gewidmete Sonate dem Komponisten wohl prima vista aus dem Manuskripte vorspielen; als Antwort auf die an ihn ergangene Aufforderung sandte er diesen Kanon. Die Sonate Gottfried Webers hat Weber rezensiert. (S. 186.)

9 Der Zitherschläger, Oper in einem Akt, Musik von Peter Ritter S. 101

Entstanden: Darmstadt, im April 1810. Im Konzept steht: „am 1. Mai an . . geschickt."

Urdruck: nicht aufgefunden.

Wieder gedruckt: in H. II und M.

Bemerkung: Die in H. und M. genannte Sängerin heißt nicht: Scherian, sondern, wie aus einer Kritik über dieselbe Aufführung im Morgenblatt hervorgeht (Jahrg. 1810, S. 368): Gervais.

10 Zu Voglers Geburtstag S. 516

Entstanden: Darmstadt, d. 10. Juni 1810.

Gedruckt: in H. I (Vorwort), W.s Biographie von M. M. v. W., I. Bd.; R.

Bemerkungen: Der 61. Geburtstag Voglers sollte von seinen Schülern Weber, Gänsbacher und Meyerbeer würdig gefeiert werden, ein jeder sollte dabei sein Können zeigen, und die Aufführung eines kleinen, selbstzuschaffenden kantatenartigen Werkes war beschlossen. Den Text zu dichten hatte keiner Neigung, und man ließ das Los entscheiden. Weber zog es und erfüllte mit diesem Gedichte seine Aufgabe. Meyerbeer und Gänsbacher setzten die Verse in Musik. Am 15. Juni überraschten die drei ihren „Papa" mit der Aufführung des Werkchens.

11 Übersetzungen aus dem Italienischen

1. Ewig treu beständig lieben (l'amero) S. 537

Entstanden: „Darmstadt, den 11. Juni 1810 zu Gänsbachers Melodie übersetzt" (handschriftliche Bemerkung auf dem Konzept).

Gedruckt: hier zum ersten Male.

Aus Briefen: Weber an Gänsbacher (Darmstadt, den 24. September 1810): „An André habe ich Ihre Lieder ab-

gegeben mit meiner Übersetzung." Gänsbacher an Gottfried Weber (ohne Ort und Datum, gedruckt in der Caecilia 1833): „Die schöne Übersetzung aber, die er davon machte, ist ganz dem Gefühle und Geiste des italienischen Textes angemessen."

2. Beweine nicht mein herbes Leiden. S. 537
(Piangero.)
3. Kannst du treulos es vergessen. S. 537
(Ah ramento.)
4. Ja, ich fühl's, daß deine Schönheit. S. 538
(Io lo so.)

Bemerkungen wie bei 1. Diese Übersetzungen lieferte W. zu Kompositionen seines Freundes Gänsbacher; vgl. die Musikbeilage zu [12], S. 145.

[12] Mannheim S. 145

Entstanden: 11. oder 12. Juni 1810 in Darmstadt.

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung 1810, Bd. XII, S. 659ff. Dort überschrieben: Mannheim, den 12. Juni. Unterzeichnet: Carl Marie von Weber.

Wieder gedruckt: H. II, M; in beiden Ausgaben sehr abweichend vom Urdrucke und ohne die musikalische Beilage.

Aus Briefen (die Beilage betreffend). Weber an Gänsbacher (Prag, den 5. März 1814): „Deine Lieder, besonders das in F-moll, sind eine wahre Erquickung und ich kann sie ganz auswendig." — W. an Gänsbacher (Hosterwitz, den 24. August 1818): „Meine kleine Dicke hat Dich sehr lieb und grüßt Dich durch mich aufs herzlichste, sie kann den l'amero gar nicht vergessen und ladet ihn freundlichst ein . . ."

Bemerkungen: Seine eigenen Arbeiten, die bei dem Konzerte am 26. Mai in Mannheim aufgeführt wurden, er-

wähnt W. nicht; es waren Rondo und Adagio aus seinem ersten Klavierkonzert, von ihm selbst gespielt, und Rezitativ und Rondo: Il momento s'avoicina, für die Sängerin Luise Frank komponiert. — Da das Konzert in Mannheim war, datiert W. den in Darmstadt entstandenen Aufsatz von dorther. W. übersetzte das Gänsbachersche Lied ins Deutsche, siehe hier 11; die W.sche Übersetzung haben wir dem Liede beigefügt (im Urdruck steht nur der italienische Text).

18 **Ein Wort über Vogler** S. 321

Entstanden: Darmstadt, den 12. Juni 1810.

Urdruck: Morgenblatt für gebildete Stände, 1810, Nr. 147 vom 20. Juni. Unterzeichnet: Melos.

Wiedergedruckt: in H. II, M und R vom Urdruck stark abweichend; bei H und R falsch als vom Jahre 1809 stammend bezeichnet.

Aus Briefen: Weber an Gottfried Weber (Darmstadt, den 23. Juni 1810): „Ich werde vielleicht Voglers Biographie schreiben — unter uns gesagt —, wenn ich so viel Sitzleder behalte." — W. an Gänsbacher (Darmstadt, den 9. Oktober 1810): „Papas Biographie ist angefangen. Letzteres ist nun freilich ein Werk, an dessen Beendigung ich jetzt nicht denken kann, aber doch tue ich, soviel mir möglich ist." — W. an Rochlitz (Prag, den 16. Mai 1814): „Abt Vogler ist nicht mehr . . . ich behalte mir vor, später etwas Ausführliches über ihn und seine Werke zu schreiben."

Bemerkung: Die biographische Arbeit über Vogler ist nie zustande gekommen. W.s Freund Frölich äußert sich in seiner „Biographie des großen Tonkünstlers Abt Georg Joseph Vogler", Würzburg 1845, S. 4, Anmerkung, wie folgt: [die zu einer Biographie nötigen Materialien] „hat Vogler schon im Jahre 1812 seinem würdigen Schüler

Carl Maria von Weber gegeben, welcher es übernommen hatte, die Biographie Voglers zu schreiben. So sagte dieser zu dem Referenten, der ihn um die Mitteilung der erwähnten Materialien ersuchte. Sie müssen sich noch unter den Papieren des sel. v. Weber vorfinden." Die hier erwähnten Materialien sind bisher nicht aufgefunden worden, und wir müssen diesen Aufsatz und die Mitteilung über „Abt Voglers Jugendjahre" [95], S. 323, als die einzigen Reste oder Anfänge der von W. geplanten Biographie Voglers betrachten.

[14] Zwölf Choräle von Seb. Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von C. M. von Weber S. 229

Entstanden: Darmstadt, den 21. Juni 1810.

Urdruck: Unter obigem Titel der Gegenüberstellung der 12 Bachschen Originalchoräle und der 12 Voglerschen Umarbeitungen bei C. F. Peters in Leipzig (Bureau de musique) vorausgestellt; Preis 20 Gr. Auf dem Titelblatt steht: Recensere errores minimum — maximum est emendare opus, perficere inceptum. Vogler.

Wiedergedruckt: in H. II, M und R öfters abweichend vom Urdruck und fehlerhaft; ohne Notenbeispiele.

Aus Briefen. Weber an Gottfried Weber (Darmstadt, 23. Juni 1810): „Du mußt wissen, lieber Weber, daß ich eine Arbeit auf Voglers Verlangen unternommen habe, die mir viel Ruf machen, aber auch verflucht viel Hunde über den Leib hetzen kann ... Er hat nämlich 12 Choräle von Sebastian Bach verbessert und umgearbeitet ... wozu ich einen Vergleichsplan und Zergliederung bei der Arbeit schreiben soll, der auch schon fertig ist ..." — Weber an Gänsbacher (Darmstadt, den 24. September 1810): „Kühnel hat die Unverschämtheit gehabt, auf die Choräle nicht mehr als vier Friedrichsdor zu bieten. Großpapa war

sehr bös darüber, ich habe ihn aber doch bestimmt, die Sache als Bagatelle zu behandeln, worauf ich dem Kühnel schrieb, er möchte sie nur gleich stechen, denn Vogler sowohl als ich hielten es unter ihrer Würde, darüber noch zu handeln." — Weber an Gottfried Weber (Darmstadt, den 1. November 1810): „Im Reichsanzeiger sollen ja die Choräle von Kühnel angezeigt sein, siehe doch einmal nach und wetze deine Feder, denn ich glaube, die Bachianer werden mir ganz verflucht zu Felle stürzen."

Bemerkungen: Diese bei Gerber (Neues Tonkünstlerlexikon 1812) als „ein wichtiges Werk" bezeichnete Zergliederung ist eine im Auftrag des Lehrers ausgeführte Schülerarbeit. Auf dem handschriftlichen Konzepte W.s sind deutlich Spuren einer von Vogler vorgenommenen Korrektur zu bemerken. Dort ist das auf dem Titelblatt des Urdruckes stehende Motto ganz von Voglers Hand geschrieben, während die Bemerkungen zu Choral VII von Gottfried Webers Hand herrühren. Allzu große Bedeutung ist dieser Arbeit W.s nicht beizumessen; wie er in Wirklichkeit über Bach dachte, erfahren wir aus seiner Charakteristik Bachs, 147 S. 341.

Wir haben zur näheren Erläuterung Choral 1 und 2 nach dem Urdruck beigefügt.

15 **Der Komponist A—6** S. 515

Die Bravoursängerin Tembila. S. 515

An den berühmten Variationenschmied G—k S. 515

Entstanden: Darmstadt, den 22. Juni 1810.
Gedruckt: in H. III, M, R.

16 **Baden-Baden** S. 418

Entstanden: „Den 1. August 1810 für Cotta geschrieben“ (handschriftliche Bemerkung auf dem Konzept).

Urdruck: Morgenblatt für gebildete Stände, 1810, Nr. 190 vom 9. August. Unterzeichnet: „den 3. August 1810. Melos.“

Wiedergedruckt: in H. II und M überaus abweichend vom Urdruck und stark verkürzt. Bei H falsch als von 1809 stammend bezeichnet.

Aus Briefen. Weber an Gänsbacher (Darmstadt, den 24. September 1810): „Am angenehmsten aber war es mir, daß ich meinen Freund Cotta, den bekannten großen Buchhändler aus Tübingen, antraf, der mich bat, etwas über Baden fürs Morgenblatt zu schreiben, welches ich unter der Firma des Herrn Melos tat.“

Bemerkung. Das hier in [ ] Stehende steht nur im Konzepte, nicht im Urdrucke.

17 **Colma, scène ossianique, mise en musique avec accompagnement de Pianoforte et dédiée à son altesse impériale Mad. la Princesse Stephanie Napoléon, grande Duchesse héréditaire de Bade etc. par Louis Berger.** à Offenbach, chez André S. 166

Entstanden: Frankfurt a. M., den 23. Oktober 1810.

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1810, Nr. 62 vom 5. Dezember, S. 997ff. Unterzeichnet: Carl Maria von Weber.

Wiedergedruckt: in H. II und M stark abweichend vom Urdruck.

18 **Die Satzungen des „Harmonischen Vereins“** S. 11

Entstanden: Darmstadt, Ende Oktober 1810.

Gedruckt: in Webers Biographie von M. M. v. W., I; bisher noch in keiner Schriftenausgabe.

Aus Briefen. Weber an Gottfried Weber (Darmstadt, 21. August 1810): „Beer [Meyerbeer] ist mit Feuereifer für unsern harmonischen Bund entzündet. Dieser Tage werde ich die Statuten schicken, um deine Meinung und Kritik darüber ergehen zu lassen." — Weber an Gänsbacher (Darmstadt, den 24. September 1810): „Beer, Weber [Gottfr. W.] und ich haben einen harmonischen Bund geschlossen, zu dem Sie auch gehören, und von dem ich Ihnen in meinem nächsten Briefe Gesetze und Ausführliches schreiben werde; er ist für die Kunst und für uns von der größten Wichtigkeit. Die beiden anderen haben mich vor der Hand zum Dirigens gewählt, wenn Sie es zufrieden sind." — W. an Gottfried Weber (Darmstadt, den 8. Oktober 1810): „Die Statuten sind angefangen, aber noch nicht vollendet." — W. an Gottfried Weber (Darmstadt, den 1. November 1810): „Die Statuten sind fertig, ich bin aber zu faul, sie heute abzuschreiben, daher bekommst Du sie in ein paar Tagen." — W. an Gänsbacher (Darmstadt, den 13. Januar 1811): „Daß keine Zeitschrift in Östreich ist, in welcher Du wirken könntest, ist freilich in einer Hinsicht unangenehm, aber in anderer doch wieder nicht, da dann unser Ruf von außen hinein kommt; zeige mir sogleich an, welche Blätter am gelesensten in Wien und frei sind . . . Du mußt Dich aber direkt mit dem Morgenblatt und der Eleganten Zeitung in Verbindung setzen, die übrigen Dinge, von Dir z. B., schickst Du an den Zentralpunkt, wo es weiter besorgt wird." — Weber an Gottfried Weber (Leipzig, den 31. Dezember 1811): „Er [Gänsbacher] hatte noch nie mündlich über den V. [Verein] gesprochen, Du kannst also denken, daß ich ihm viel zu erklären, auseinanderzusetzen und zu erzählen hatte. Ich hielt eine förmliche Sitzung mit ihm und gab ihm alle unsre Briefe zu lesen, die ihn dann sehr au fait setzten und zugleich lebendig für die Sache entflammten; ich zeichnete ihm einige Wege

zur Tätigkeit vor und befahl besonders streng, sich in öftere Berührung mit dem C. [Centralpunkt] zu setzen. Er wird es halten. Die anderen Menschen, die ich kennen lernte, beobachtete ich vereint mit ihm genau und fand leider, daß keiner sich eigne" usw.

Bemerkungen. Bereits im Frühjahr 1810 tauchte bei Weber der Plan dieses Vereins auf, und der Verein wurde bald stillschweigend gebildet von Weber, Gottfried Weber, Meyerbeer, Alexander von Dusch und dem Tenoristen Berger. Die Statuten entwarf Weber; ausgearbeitet und festgelegt wurden sie endgültig von Weber, Gottfried Weber, Berger und v. Dusch am 30. November 1810. Jedes Mitglied erhielt ein von zwei anderen Mitgliedern geschriebenes Exemplar der Satzungen. Nach § 11 wählten die Mitglieder sich besondere Namen, so hieß Weber: Melos, Gottfried Weber: G. Giusto oder Julius Billig, Meyerbeer: Philodikaios, Gänsbacher: Triole, v. Dusch: Unknown man oder the Unknown. Später gewonnene Mitglieder waren Danzi und der Orgelvirtuos Berner in Breslau; als Mitglieder in Aussicht genommen waren noch: Frölich in Würzburg, der bedeutende Schauspieler Max Heigel in München, H. G. Nägeli in Zürich und der Dichter Heinrich Zschocke in Aarau in der Schweiz. Vergleiche hierzu das in des Herausgebers Vorwort über den Verein Gesagte.

[19] Übersetzungen aus dem Italienischen

1. Quel ruscelletto (Rieselnde Quelle) S. 536
2. Non far la smorfiosa (Jetzt sei nit so sprödig). S. 536

Entstanden: Mannheim, den 27. November 1810.

Gedruckt: in H. I (Vorwort), M und R.

Bemerkung. Diese Übersetzungen lieferte W. zu Kompositionen seines Freundes Gänsbacher. Siehe auch die Bemerkungen zu [11]

1811.

20 **Notizen über Mannheim** S. 21
Beitrag zur musikalischen Topographie

Entstanden: Darmstadt, den 26. Januar 1811.

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1811, S. 261ff; hier ohne Überschrift; unterzeichnet: Carl Maria von Weber.

Wiedergedruckt: in H. II und M.

Aus Briefen. Weber an Gänsbacher (Darmstadt, den 13. Januar 1811): „ich bat die Musiker um ihre Mitwirkung [bei meinem Konzert], alle versprachen es; ich kündigte nun ein Konzert an, hatte eine herrliche Subskription, und aller Anschein zu einer guten Einnahme war vorhanden, als auf einmal das Orchester sich anders besann (auf Kabalen des Hrn. Ritter) und mir schriftlich erklärte, solange ihre Konzerte dauerten, hätten sie ein Gesetz, welches ihnen verböte, einen fremden Künstler zu unterstützen . . . Ein paar Tage darauf kommen die Herren Kreutzer und Leppich mit ihrem Panmelodikon und siehe da, die geben Konzert; daß ich dazu nicht stillschweigen werde, kannst Du denken, und da gibt es vielleicht eine kleine Fehde.“ — W. an Gottfried Weber (Darmstadt, den 15. Januar 1811): „Schreibe mir nur gleich wegen +rs [Kreutzers] Konzert, daß ich losbrechen kann über das verruchte Orchester.“

Bemerkung. Vgl. den ausgearbeiteten Plan einer musikalischen Topographie 34 S. 15 und 36 S. 16.

21 **Darmstadt** S. 155

Entstanden: Darmstadt(?), im Februar 1811.

Urdruck: Morgenblatt für gebildete Stände, 1811, Nr. 118 vom 17. Mai. Überschrieben: Darmstadt, April. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: in H. II und W.s Biographie von M. M. v. W., I, abweichend vom Urdruck.

Aus Briefen. Weber an Gottfried Weber (Würzburg, den 27. Februar 1811): „An den Matinale schicke ich einen Aufsatz über den Darmstädter Kunstzustand, wovon auch Du die Abschrift in ein paar Tagen erhältst."

Bemerkung. Das in [ ] Stehende steht nur im Konzept und fehlt im Urdrucke.

22 Six Variations à 4 mains pour le Pianoforte sur l'air „Ist denn Liebe ein Verbrechen" par J. Gaensbacher S. 189

Entstanden: Februar oder März 1811.

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1811, Nr. 280. Unterzeichnet: Carl Marie von Weber.

Wiedergedruckt: in H. II abweichend vom Urdrucke.

23 Cappellers Erfindung zur Vervollkommnung der Flöte S. 349

Entstanden: München, den 30. April 1811.

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1811, Bd. XIII, S. 377ff unter der Überschrift: Neue Erfindung zur Vervollkommnung der Flöte. Unterzeichnet: Carl Marie von Weber.

Wiedergedruckt: in M fehlerhaft.

Aus Briefen. Weber an Gottfried Weber (München, den 30. April 1811): „Herr Capeller hat hier eine sehr interessante Erfindung an der Flöte gemacht, worüber ich einen Aufsatz in die M. Z. schreibe . . . Es wird Dir recht gefallen, denn der Nutzen daran ist groß."

Bemerkungen. Das Konzept des Aufsatzes ist zu drei Viertel von Capellers Hand geschrieben; Weber lieh den von ihm druckfertig gemachten Ausführungen Capellers

seinen damals schon berühmten Namen. — Ein Aufsatz über denselben Gegenstand im Kritischen Anzeiger für Literatur und Kunst, 1811, vom 11. Mai (unterzeichnet: S—th), enthält viele ähnlich und gleichlautende Stellen und ist wohl auch von Capeller selbst stark inspiriert. — Der Aufsatz: ‚Bemerkung über eine neue Erfindung zur Vervollkommnung der Flöte' von Heinr. Grenser (Allgemeine Musikalische Zeitung, 1811, Nr. 46 vom 13. November) bezweifelt die Vorteile der Capellerschen Flöte unter Hinweis auf Webers Aufsatz.

24 **Cendrillon, Oper von Isouard** S. 102

Entstanden: München, den 15. Mai 1811.

Urdruck: Kritischer Anzeiger für Literatur und Kunst, 1811, Nr. XX. vom 18. Mai, unter der Rubrik: ‚Miszellen' und der Überschrift: ‚München'. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: in H. II und M abweichend vom Urdrucke.

Aus Briefen. Weber an Gottfried Weber (München, den 16. Mai 1811): „Mit dem Herausgeber des Kritischen Anzeigers, Prof. Spech, bin ich etwas genauer bekannt geworden und habe ihm heute auf sein Verlangen einen Aufsatz über die Cendrillon geliefert."

25 **Gott und Natur, Oratorium von Meyerbeer** S. 242

Entstanden: München, den 24. Juni 1811.

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1811, Bd. XIII, S. 570ff; hier überschrieben: Berlin. Unterzeichnet: N. Die Redaktion merkt an: Durch Umstände verspätigt.

Wiedergedruckt: in H. II, M und R überaus abweichend vom Urdrucke und fehlerhaft (auch im Notenbeispiele).

Aus Briefen. Weber an Gottfried Weber (Bern, den 14./15. September 1811): „Gott, das war ein Kunststück,

die Rezension über ‚Gott und Natur'! Ich halte es für eine meiner glücklichsten und fleißigsten Arbeiten."

Bemerkungen. Bei der am 8. Mai 1811 erfolgten Aufführung des Oratoriums in Berlin war Weber nicht zugegen. Er kannte indessen das Werk sehr genau und ließ sich wohl von Meyerbeer selbst Nachrichten über die Berliner Aufführung und ihren Erfolg nach München kommen, so daß er sich zu dieser, die Aufführung an sich auch nur wenig berücksichtigenden Besprechung vollauf befähigt glauben durfte. Welche „Umstände" es waren, die den Abdruck dieses „Kunststückes" verzögerten, haben wir aus dem eben Gesagten erfahren.

26 **Ginevra, Oper von Simon Mayr** S. 104

Entstanden: München, den 27. Juni 1811.

Urdruck: Gesellschaftsblatt für gebildete Stände, München, 1811, Nr. 51 vom 29. Juni, unter der Rubrik: Dramaturgische Bruchstücke. Unterzeichnet: Simon Knaster.

Wiedergedruckt: in H. II und M abweichend vom Urdrucke.

27 **Allerliebster Herr Kapellmeister** S. 525

(Nr. 2 der an Danzi gerichteten poetischen Briefe.)

Entstanden: München, im Juni 1811.

Gedruckt: in W.s Biographie von M. M. v. W., I. Bisher in keiner Schriftenausgabe.

Bemerkung. Im Frühling 1811 war Danzi als Hofkapellmeister nach München berufen worden, und Weber schloß sich wieder, wie in Stuttgart, eng an seinen väterlichen Freund an. Vgl. die früheren Briefe an Danzi, **2** S. 526 und **3** S. 523.

28 **Der Wasserträger, Oper von Cherubini** S. 106

Entstanden: München, am 2. Juli 1811.

Urdruck: Gesellschaftsblatt für gebildete Stände, München, 1811, Nr. 52 vom 3. Juli; überschrieben: ‚Bruchstücke aus dem Briefe eines Reisenden‘. Unterzeichnet: Dein Freund M—s [Melos].

Wiedergedruckt: in H. II, M und R abweichend vom Urdrucke.

29 **Joseph in Ägypten, Oper von Méhul** S. 110

Entstanden: München, den 3. Juli 1811.

Urdruck: Gesellschaftsblatt für gebildete Stände, München, 1811, Nr. 54 vom 10. Juli; unter der Rubrik: Dramaturgische Bruchstücke; unterzeichnet: Simon Knaster.

Wiedergedruckt: in H. II und M abweichend vom Urdrucke.

Bemerkung. Weber schrieb in Dresden eine Einführung in diese Oper, siehe 108 S. 278.

30 **Das Ballet „Der Dichter Geßner“ von Neuner** S. 112

Entstanden: München, den 23. Juli 1811.

Urdruck: Gesellschaftsblatt für gebildete Stände, München, 1811, Nr. 58 vom 24. Juli; unter der Rubrik: Dramaturgische Bruchstücke; unterzeichnet: Simon Knaster.

Wiedergedruckt: in H. II und M fehlerhaft.

31 **Makdonald, Oper von Dalayrac** S. 113

Entstanden: den 25. Juli 1811 in München.

Urdruck: Gesellschaftsblatt für gebildete Stände, München, 1811, Nr. 59 vom 27. Juli; unter der Rubrik: Dramaturgische Bruchstücke; unterzeichnet: Simon Knaster.

Wiedergedruckt: in H. II und M abweichend vom Urdruck.

32 **Deodata, Singspiel von Bernh. Ans. Weber** S. 115

Entstanden: München, den 6. August 1811.

Urdruck: Gesellschaftsblatt für gebildete Stände, München, 1811, Nr. 62 vom 7. August; unter der Rubrik: Dramaturgische Bruchstücke. Unterzeichnet: Simon Knaster.

Wiedergedruckt: in H. II und M abweichend vom Urdruck.

Aus Briefen. Weber an Gottfried Weber (Basel, den 9. Oktober 1811): „Sage unpartheiisch, was Du von W. [Bernh. Ans. Weber] hältst, ich kann aufrichtig sagen, daß ich keinen sonderlichen Geschmack an seinen Kompositionen finden kann, vide Rezension der ‚Deodata' im Gesellschaftsblatt."

33 **Das schweizerische Musikfest zu Schaffhausen 1811** S. 23

Entstanden: Solothurn, den 11. September 1811.

Urdruck: Gesellschaftsblatt für gebildete Stände, 1811, München, Nr. 75 vom 21. September, unter der Rubrik: Korrespondenz-Nachrichten; überschrieben: Solothurn, den 11. September 1811. Unterzeichnet: Carl Maria von Weber.

Wiedergedruckt: in der Schweizerischen Musikzeitung, 1908 (Nr. 10 vom 7. März), durch Georg Kaiser (als Anhang zu dem Aufsatze: Carl Maria von Weber und die Schweiz); bisher in keiner Schriftenausgabe.

34 **Ideen zu einer musikalischen Topographie Deutschlands, als Versuch eines Beitrages zur Zeitgeschichte der Kunst und zunächst als ein Hilfsbuch für reisende Tonkünstler** S. 15

Entstanden: Zürich, den 4. September 1811 und Jegisdorf bei Bern, den 24. September 1811.

Gedruckt: in H. III und M.

Aus Briefen. Weber an Gottfried Weber (Bern, den 15. September 1811): „Den 2. September bekam ich eine sonderbare Idee, zu deren Ausführung ich sogleich schritt; nämlich der ewigen Qual mit dem Arrangement eines Konzertes, daß man nicht weiß, an wen man sich wenden soll, wer beliebt ist als Aushilfe, was man für Musik liebt usw., will ich durch ein Not- und Hilfsbüchlein für reisende Tonkünstler abhelfen. Dies gibt zugleich einen Beitrag zur Geschichte des jetzigen Musikzustandes in Deutschland. Der ausführliche Plan davon ist schon ins Reine gebracht und wird dem Cirkulare folgen, in dem ich die Brüder [des harmonischen Vereins] um Beiträge bitte. Die Orell- und Füßlische Buchhandlung in Zürich hat mir schon einen Carolin per Bogen geboten. Dafür gebe ich es aber nicht, und übrigens schreibt sich das Werk halb von selbst; nachdem ich an einem Orte war, darf ich nur mein Tagebuch exzerpieren; wie gefällt Dir die Idee?" — Weber an Gänsbacher (Bern, den 22. September 1811): „Der Plan [des Hilfsbüchleins] ist im Ganzen genommen der, durch dieses Buch den Reisenden im voraus instand zu setzen, ganz genau alle musikalischen Verhältnisse einer Stadt zu kennen, zu wissen, an wen man sich zu wenden habe pp., kurz, ihm alle die 1000 schwer zu erfahrenden, Geld und Zeit raubenden Hilfsmittel sogleich klar vorzulegen. Das Buch soll vor der Hand Deutschland im weiteren Sinne des Wortes umfassen, und von jedem Land schicke ich einen allgemeinen Überblick des Kunstzustandes in demselben voraus und dann ebenso von jeder Stadt. Ich füge Dir hier den Plan in Fragen eingekleidet bei und bitte Dich, mir diese ausführlich zu beantworten über Prag; auch wenn Du jemand in Wien wüßtest, der es dort besorgt, wäre es mir sehr lieb. Aber von Prag machst Du es auf alle Fälle, nicht wahr, lieber Bruder?... Ich bitte Dich sehr, wenn Du etwas an dem Plan auszusetzen finden solltest, es mir zu schreiben. Du brauchst Dich

auch mit der Bearbeitung nicht zu übereilen, wenn ich es in 2—3 Monaten habe, ist's Zeit genug. Ich hoffe, daß es ein interessantes Werkchen geben wird." — Weber an Gänsbacher (Weimar, den 28. Januar 1812): „Vor allem binde ich Dir auf die Seele, in Wien mein Not- und Hilfsbüchlein nicht zu vergessen, Du hast die beste Gelegenheit, jetzt Notizen darüber zu sammeln, und da mir besonders daran liegt, von dieser Hauptstadt der Musik ausführliche und gute Nachrichten zu haben, so versäume ja nichts dahin Gehöriges." — Weber an Gänsbacher (Berlin, den 16. Mai 1812): „Für die Notizen von Wien danke ich, sie sind zwar sehr unvollständig, doch da ich selbst nach Wien gehe, will ich sie schon ergänzen" usf.

Bemerkungen. Beiträge bekam Weber noch aus mehreren Orten, doch blieb das Werk leider unvollendet. 1812 wollte W. das Hilfsbüchlein in Leipzig unter Anregung von Rochlitz und anderen ausarbeiten, aber die herzliche Einladung des Herzogs August von Gotha rief ihn von schriftstellerischer Tätigkeit ab.

Vgl. auch den Plan von Basel [36] S. 16 und den Aufsatz über Mannheim [20] S. 21, der aus der ersten Anregung zu dem Plane eines solchen Hilfsbüchleins, wie wir in dieser Gründlichkeit heute noch keins besitzen, hervorging.

[85] Künstlers Liebeswerben S. 513

Entstanden: Jegisdorf bei Bern, den 24. September 1811.

Gedruckt: in H. III, M. und R.

Bemerkung. Wir nehmen an, daß dieses Gedicht identisch ist mit dem in Webers Tagebuch als „Künstlers Liebesforderung" betitelten. Die Komposition zu diesem, von W. selbst gedichteten Liede ist verloren gegangen. In seinem

Tagebuche schreibt er: „Das Lied gedichtet und komponiert: Künstlers Liebesforderung. Der Dichtungsteufel war in mich gefahren; er stak mir zwischen den Rippen; ich mochte wollen oder nicht, ich mußte Verse machen.“

36 **Notizen über Basel** S. 16

Ein Beitrag zur musikalischen Topographie

Entstanden: Schloß Wolfsberg bei Konstanz, den 17. Oktober 1811.

Gedruckt: in M.

Bemerkung. Dieses Beispiel zu dem Plan der Topographie, hier 34 S. 15, ist bis zur Mitte des letzten Abschnittes D genau nach dem Plane ausgeführt. Vgl. die bei 34 gemachten Bemerkungen.

37 **Das unterbrochene Opferfest,** S. 118

Oper von P. v. Winter

Entstanden: München, vor dem 6. November 1811.

Urdruck: Gesellschaftsblatt für gebildete Stände, 1811, Nr. 88 vom 6. November; unter der Rubrik: Dramaturgische Bruchstücke. Unterzeichnet: Simon Knaster.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

38 **Konzertanzeige** S. 365

(Als 1. Beispiel von Anzeigen, Aufforderungen pp. Webers.)

Entstanden: vor dem 6. November 1811 in München.

Urdruck: Gesellschaftsblatt für gebildete Stände, München, 1811, Nr. 88 vom 6. November.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

39 Einige Worte über die E moll-Messe von Gottfried Weber S. 254

Entstanden: Ende des Jahres 1811 (oder Anfang 1812).

Urdruck: Gesellschaftsblatt für gebildete Stände, München, 1812, Nr. 16 vom 19. Februar; überschrieben: Einige Worte über die Messe aus Eb von Gottfried Weber aus Mannheim, welche am 9. Februar in der hiesigen Hofkapelle aufgeführt wurde. Unterzeichnet: Ph—s.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Aus Briefen. Weber an Gänsbacher (München, den 27. Juni 1811): „Ich gebe mir schon seit einiger Zeit Mühe wegen einer Messe von [Gottfried] Weber, doch hoffe ich, es soll gehen," [sie zur Aufführung zu bringen.] — Weber an Gottfried Weber (München, den 29. November 1811): „Mit Winter habe ich gesprochen, und da ich ihm versicherte, daß Du keine Ansprüche auf ein Präsent machtest, so will er mit Vergnügen eine Deiner Messen in der Hofkirche aufführen; auch mit Fränzl habe ich deshalb gesprochen . . . schicke . . . eine Deiner Messen . . ., schreibe dann auch an Winter, sage ihm einige höllische Höflichkeiten, daß ich Dir geschrieben, daß er unter seiner Direktion eine Deiner Messen aufführen wollte, daß Du sie bereits dem Hrn. Direktor Fränzl geschickt und ihm empfiehlst . . . Du siehst, daß ich nicht müßig bin, versäume nun keine Zeit, und wenn Du die Kosten nicht scheust, so schicke sie schon ausgeschrieben, das befördert die Aufführung."

Bemerkungen: Folgende Tatsachen und Betrachtungen geben uns die Berechtigung, diesen Aufsatz für Weber in Anspruch zu nehmen. W. gab sich um die Aufführung einer Gottfried Weberschen Messe in München größte Mühe (siehe Briefstellen). Er will seinen Freund, der ihn gerade zu dieser Zeit größter Lauheit in Vereinssachen zieh, um jeden Preis in München bekannt machen und schreibt auf

der Anfang Dezember 1811 von München aus unternommenen Kunstreise — Weber fand auf Reisen immer Zeit zu literarischen Arbeiten — diesen Aufsatz, der nach der schon lange befürworteten, bisher aber noch nicht festgesetzten Aufführung der E-moll Messe Gottfried Webers im Gesellschaftsblatte abgedruckt werden sollte. Für das Gesellschaftsblatt hatte Weber öfters gearbeitet und seine Aufsätze mit Simon Knaster unterzeichnet. Für diesen Aufsatz, der das Werk eines nahen Freundes besprach, wollte er seine Verfasserschaft weiteren Kreisen nicht dokumentieren, und er unterzeichnet mit Ph—s. Laut den Satzungen des „harmonischen Vereins" war es erlaubt, mehrere Decknamen zu führen, nur mußte ein Name gewählt werden, der allen „Brüdern" bekannt war. Ein bald darauffolgender, bestimmt aus Webers Feder stammender Aufsatz über die Sängerin Schönberger (Nr. 19 desselben Blattes) ist mit Philokalos gezeichnet, und wir müssen annehmen, daß das obige Ph—s denselben Namen bedeuten soll. Dieser Name mußte allen Brüdern bekannt sein, da er mit dem ständigen Decknamen Meyerbeers (Philodikaios) nahe sich berührt. Die Autorschaft Meyerbeers selbst, die wegen der Ähnlichkeit des hier gebrauchten Decknamens mit dem seinigen in Frage käme, scheint mir ausgeschlossen, da der später folgende, ebenfalls Philokalos unterzeichnete Aufsatz über die Sängerin Schönberger, der viele Stellen und stilistische Eigenheiten mit dem bereits in der Schriftenausgabe M gedruckten Weberschen Aufsatz über dieselbe Künstlerin gemein hat, als unbedingt von Weber stammend gelten muß und dieser Aufsatz über Gottfried Webers Messe eine Reihe besonderer Kennzeichen Weberschen Stils und Ausdrucks enthält („wahre Bereicherung der guten Musik", „beurkundet tiefes Studium" u. a.) und Gottfried Webers Tätigkeit in den Heidelberger Jahrbüchern erwähnt, die Weber auch in einem Briefe an Gottfried Weber lobend hervorhebt. Einen

letzten Beweis könnte man noch darin erblicken, daß Julius Billig (Deckname für Gottfried Weber selbst) in einem im Badischen Magazin, 1812, Nr. 59 vom 11. März gedruckten Brief aus Darmstadt ca. 30 Zeilen aus dieser Besprechung seiner Messe zitiert, in demselben Blatte, in dem in Nr. 239 desselben Jahres fast die ganzen, in anderen Blättern zuerst gedruckten, Kritiken C. M. v. Webers über Gottfried Webers Sonate und desselben Komponisten 12 4stimmige Gesänge wörtlich zitiert sind.

1812.

40 **Sonate von Gottfried Weber** S. 186

Entstanden: Dresden, den 11. Februar 1812.

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1812, Bd. XIV, S. 179ff. Überschrieben: Sonata par Clavicembalo solo, comp. e ded. al suo amico Carlo Maria Bar. di Weber — da Goffredo Weber. Bonn, press. Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 Cent.) Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: in M (Notenbeispiel fehlerhaft).

Aus Briefen. Weber an Gottfried Weber (ohne Ort, den 23. September 1810): „Deine Sonate habe ich schon, und Du wirst Deine Exemplare dieser Tage erhalten. Die Rezension darüber ist fertig und wird abgesandt.“ — Weber an Gottfried Weber (Bern, den 15. September 1811): „Mit Deiner Sonate geht es mir immer noch hundeschlecht; ich habe noch keine Seele aufgetrieben, die es verstünde und von der sich's schickte. Weißt Du was, ich will sie der M. Z. [Allgemeinen Musikalischen Zeitung] schicken und mich wundern, daß sie noch nicht rezensiert ist, will zugleich sagen, daß ich es wünsche und zugleich eine Art Rezension im Briefe selbst hinwerfen, und Du wirst sehen, sie schnappen danach, drucken es ab, und Du kommst auch wieder ins Gedächtnis; schreibe mir sogleich darüber, ich halte

dies fürs beste." — Weber an Rochlitz (Dresden, den 14. Februar 1812): „Beiliegende Rezension bitte ich sobald als möglich zu Tage zu fördern, da ich sie ohnedies lange genug liegen ließ."

Bemerkung. Die im ersten Briefe erwähnte Rezension scheint nicht gedruckt worden zu sein.

41 **Schillers Ballade „Der Gang nach dem Eisenhammer", Musik von Bernh. Ans. Weber** S. 245

Entstanden: Berlin, den 10. April 1812.

Urdruck: ? In der von Jähns in W.s Biographie von M. M. v. W., I, S. 562, als Ort des Urdrucks angegebenen Leipziger Musikzeitung [gemeint ist die Allgemeine Musikalische Zeitung] ist der Aufsatz nicht gedruckt. Vielleicht ist der Aufsatz zu Webers Lebzeiten überhaupt nicht gedruckt worden.

In früheren Ausgaben: bei H. II und M.

42 **Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, gedichtet und in Musik gesetzt von G. W. Fink.** S. 168
Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.
(Pr. 16 Gr.)

Entstanden: Berlin, den 13. April 1812.

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1812, Bd. XIV, S. 427ff. Unterzeichnet: Carl Marie von Weber.

Wiedergedruckt: in M; die Notenbeilage und das Gedicht fehlen.

Aus Briefen. Weber an Rochlitz (Gotha, den 12. September 1812): „Unsern guten Fink konnte ich nicht mehr zu sprechen bekommen. Er war bei mir und ich bei ihm, es tat mir herzlich leid. Ich habe die zweite Lieferung seiner häuslichen Andachten zur Rezension mitgenommen, wenn Sie nicht schon darüber disponiert haben."

Bemerkung. Weber hat die in der Briefstelle erwähnten häuslichen Andachten Finks nicht rezensiert.

43 Don Tacagno, Oper von Drieberg S. 120

Entstanden: Berlin, den 24. April 1812.

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1812, Bd. XIV, S. 347ff. Überschrieben: Berlin, den 18. April. Unterzeichnet: Melos.

Wiedergedruckt: in H. II und M abweichend vom Urdrucke.

44 Zwölf 4stimmige Gesänge für 2 Soprane, Tenor und Baß mit begleitendem Pianoforte von Gottfried Weber S. 179

Entstanden: im Juli 1812, wo?

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1812, Nr. 31 vom 29. Juli, S. 515ff. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Aus Briefen. Weber an Gänsbacher (Bad Liebwerda bei Reichenberg, den 15. Juli 1814): [Gottfried Weber] „wurde sehr bitter, daß ich gar nichts für ihn täte und noch nicht einmal die Aufführung seines Tedeums angezeigt hätte. Seit Jahr und Tag bin ich der Musikzeitung einen Bericht schuldig, nun werde ich ihn ausarbeiten; Du glaubst nicht, wie wehe mir so etwas tut. Es ist wahr, er hat gewiß viel für uns getan, aber fehlte es bei uns an anderem als an der Gelegenheit, dasselbe zu tun? Durch Nachlässigkeit kam die Rezension seiner Gesänge lange nicht dran, ist wahr, aber kann ich etwas dafür?"

Bemerkung. Im Badischen Magazin, 1812, Nr. 239 (unter dem Titel: Vaterländische Literatur) wird ein Stück dieser Rezension zitiert. Diese Besprechung enthält soviel von Webers stilistischen Eigenheiten, daß wir sie auch ohne die in Einzelheiten mit Urteilen in der erwiesenermaßen

von Weber stammenden Besprechung derselben Lieder in der Spenerschen Zeitung (vgl. 46 S. 181) genau übereinstimmenden kritischen Sprüche für Weber in Anspruch genommen haben würden.

45 Vorwort zu J. G. Wilh. Schneiders Trio für drei Klaviere S. 325

Entstanden: den 27. August 1812 in Berlin.

Urdruck: ? , vielleicht der ersten Ausgabe des Trios vorgedruckt.

Wiedergedruckt: in M nach dem Konzepte, mit wenigen Lesefehlern.

46 Zwölf 4stimmige Gesänge für 2 Soprane, Tenor und Baß mit begleitendem Pianoforte, dem Herrn Abt Vogler gewidmet von Gottfried Weber S. 181

Entstanden: Berlin, den 29. August 1812.

Urdruck: Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen. Im Verlage der Haude- und Spenerschen Buchhandlung, 1812, Nr. 107 vom 5. September. Unterzeichnet M—s [Melos].

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Bemerkung. Das Konzept befindet sich noch im handschriftlichen Nachlaß Webers. — Das Badische Magazin, 1812, druckt in Nr. 239 diese Kritik vollständig ab (unter dem Titel: Vaterländische Literatur.) Vgl. hierzu 44 S. 179.

47 Friedrich Kaufmanns „Trompeter" S. 351

Entstanden: Gotha, den 12. September 1812 (an diesem Tage sandte Weber das Manuskript an Rochlitz nach Leipzig).

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1812, Bd. XIV, S. 663ff. Überschrieben: Der Trompeter, eine Maschine von der Erfindung des Mechanicus Hrn. Friedrich Kaufmann in Dresden. Unterzeichnet: Carl Maria von Weber.

Wiedergedruckt: in M erheblich abweichend vom Urdrucke.

48 **An den Berliner Freundeskreis** S. 421

Entstanden: Gotha, den 12. September 1812.

Gedruckt: in W.s Biographie von M. M. v. W., I; bisher in keiner Schriftenausgabe.

Aus Briefen. Weber an Freund Hinrich Lichtenstein (Gotha, den 12. September 1812): „Beiliegendes Bulletin bringe an die Behörden, ich dachte mich recht in Euere Mitte, wie ich es schrieb, und ist es allen eine fröhliche Erinnerung an den Entfernten, so ist mein Zweck erreicht."

Bemerkungen. Webers Berliner Freundeskreis nannte sich „Musikalische Baschkiren" oder „Musikwebergesellen". Bei dem Weber zu Ehren veranstalteten Abschiedsfest in Berlin, am 19. August 1812, gab man sich das Versprechen, durch Bulletins und Gegenbulletins in steter Verbindung zu bleiben. Solche Bulletins wurden wohl noch öfter gewechselt. — Zu dem Abschiedsfeste hatte der talentvolle Bankbeamte Kielemann das Lied komponiert: „Viel Weber gibt's in unserm Land" und Weber gewidmet; er hatte es jedoch beim Abschied Webern nicht eingehändigt. — Kielemann war ein urkomischer Fistelsänger. — Die Freunde trafen sich oft auf dem sogenannten krummen Sande, einer bei Pankow gelegenen Besitzung eines Mitgliedes.

49 **Über die von Anton Dreyßig gestiftete Singakademie zu Dresden** S. 29

Entstanden: Gotha, den 27. September 1812.

Urdruck: Zeitung für die elegante Welt, 1812,

Nr. 198 vom 4. Oktober; überschrieben: Aus Dresden. Unterzeichnet: Melos.

Wiedergedruckt: in M sehr abweichend vom Urdrucke. Die [ ] fehlen im Urdruck, ebenso das in M gedruckte Postskriptum über Kaufmanns „Trompeter".

Bemerkung. Der in der Zeitung für die elegante Welt, 1812, Nr. 204 vom 12. Oktober enthaltne Bericht aus Dresden über eine von der Dreyßigschen Akademie veranstaltete Gedenkfeier an den verstorbenen Kapellmeister Joseph Schuster scheint zwar in direktem Zusammenhang mit Webers Aufsatz zu stehen, stammt aber nicht aus Webers Feder. Weber hatte bereits im Februar 1812 Dresden wieder verlassen.

50 **Grande Sonate par Fr. Lauska** S. 188

Entstanden: Gotha, den 27. September 1812.

Urdruck: Zeitung für die elegante Welt, 1812, Nr. 201 vom 8. Oktober, unter der Rubrik: Musik; überschrieben: Grande Sonate pour le Pianoforte comp. et déd. à Mlle. la Comtesse Gurowska etc. par Fr. Lauska, op. 30. Unterzeichnet: Melos.

Wiedergedruckt: in M abweichend vom Urdrucke.

51 **Iphigenia in Tauris von Ritter von Gluck. Vollständiger Klavierauszug von Ludw. Hellwig** S. 189

Entstanden: Gotha, den 27. September 1812.

Urdruck: Zeitung für die elegante Welt, 1812, Nr. 199 vom 5. Oktober, unter der Rubrik: Musik. Unterzeichnet: Melos.

Wiedergedruckt: in M abweichend vom Urdrucke.

52 **Konzerte in der Margarethenkirche zu Gotha** S. 59

Entstanden: Gotha, den 3. Oktober 1812.

Urdruck: Journal des Luxus und der Moden, 1812, S. 724ff. Unterzeichnet: 3. Oktober 1812, Gotha. Melos.

Wiedergedruckt: in M.

Bemerkung. Für diesen und den im selben Blatte gedruckten Aufsatz über Mad. Schönberger 54 S. 327, erhielt Weber von dem Herausgeber des Journals, Bertuch in Weimar, zusammen 3 Taler 3 Groschen.

53 **Die Schlesingersche Musikhandlung in Berlin** S. 48

Entstanden: Gotha, den 3. Oktober 1812.

Urdruck: Morgenblatt für gebildete Stände, 1812, Nr. 258 vom 27. Oktober. Überschrieben: Berlin, September. Unterzeichnet: S. K . . . r [Simon Knaster].

Wiedergedruckt: in M abweichend vom Urdrucke.

54 **Die Sängerin Schönberger** S. 327

Entstanden: Gotha, den 16. November 1812.

Urdruck: Journal des Luxus und der Moden, 1812, S. 799ff. Überschrieben: Madame Schönberger in Weimar. Unterzeichnet: im November 1812. T. f. z. Z. [Tätigkeit führt zum Ziele, Motto des harmonischen Vereins].

Wiedergedruckt: in M abweichend vom Urdrucke.

Bemerkung. Ein Aufsatz über dieselbe Künstlerin, gedruckt im Gesellschaftsblatt für gebildete Stände, 1812, Nr. 19 vom 4. März und unterzeichnet: Philokaios, hat so viele Stellen und stilistische Eigenheiten mit diesem gemeinsam, daß er unbedingt für Weber in Anspruch genommen werden kann; da er nichts Bemerkenswertes Neues bringt, unterbleibt jedoch ein Abdruck an dieser Stelle. Vgl. hierzu das in den Bemerkungen zu 39 Gesagte.

1813.

55 **Aufforderung** S. 365

(Nr. 2 der Beispiele von Anzeigen, Aufforderungen usw.)

Entstanden: Prag, den 12. März 1813.

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1813, Intellegenzblatt IV, vom März.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Aus Briefen. Weber an Rochlitz (Prag, den 12. März 1813): „Nach einem guten Operntexte lechze ich ordentlich; wenn Sie es für gut finden, bitte ich Sie beifolgende Aufforderung in die Beilage der M. Z. und auch allenfalls ein paarmal in die Literaturzeitung abdrucken zu lassen. Hilft es nichts, so schadet es nichts."

Bemerkung. In der Leipziger Literaturzeitung (siehe Briefstelle) steht die Aufforderung nicht.

1814.

56 **Te deum laudamus, Deutschlands siegreichen Heeren gewidmet von Gottfried Weber** S. 190

Entstanden: im Sommer 1814 zu Prag.

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1814, Nr. 41 vom 12. Oktober, S. 677ff. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Aus Briefen. Weber an Gänsbacher (Prag, den 5. März 1814): „Das [Gottfr.] Webersche Tedeum habe ich im Wallensteinischen Garten aufführen lassen im Sommer" [also Mitte 1813]. — Weber an Gänsbacher (Bad Liebwerda bei Reichenberg, den 15. Juli 1814): „Von Gottfried [Weber] habe ich vor einiger Zeit einen Brief erhalten, der mir so wehe tat, daß ich seitdem mich noch nicht entschließen konnte, ihm zu antworten. Er wurde sehr bitter, daß ich gar nichts

für ihn täte und noch nicht einmal die Aufführung seines Tedeums angezeigt hätte etc. Seit Jahr und Tag bin ich der Musikzeitung einen Bericht schuldig, nun werde ich ihn ausarbeiten. Du glaubst nicht, wie wehe mir so etwas tut."

Bemerkung. Webers Verfasserschaft halten wir durch die Briefstellen für genügend erwiesen.

57 **Der Braut bei Überreichung eines silbernen Punschlöffels** S. 534

Entstanden: Prag, den 24. Dezember 1814.

Gedruckt: in W.s Biographie von M. M. v. W., I; bisher in keiner Schriftenausgabe.

Bemerkung. Weihnachten 1814 schenkte Weber seiner Braut Caroline Brandt einen silbernen Punschlöffel.

1815.

58 **Zu Bärmanns Namenstag** S. 517

Entstanden: München, den 15. Juli 1815.

Gedruckt: L. Nohl, Musikerbriefe, 1873, S. 202; bisher in keiner Schriftenausgabe.

Bemerkung. Weber wohnte im Sommer 1815 mehrere Wochen als Gast bei Bärmann in München. — Nohl gibt als Entstehungsjahr das Jahr 1811 an.

59 **An Heinrich Bärmann** S. 519

Entstanden: Sommer 1815 zu München.

Gedruckt: L. Nohl, Musikerbriefe, 1873, S. 281 (mit 2 Lesefehlern); bisher in keiner Schriftenausgabe.

Bemerkung. Das Original steht im Tenorschlüssel. — Weber wohnte im Sommer 1815 als Gast bei Bärmann. Nohls Angabe, daß dieses Stück schon ins Jahr 1816 gehöre, ist entschieden falsch; das Gedicht ist vor Bärmanns Kunstreise nach Italien geschrieben, wie aus dem Inhalt

hervorgeht, und Weber schreibt bereits am 20. Januar 1816 aus Prag an Gänsbacher: „Daß sie [Bärmann und die Sängerin Harlas] glücklich in Venedig angekommen sind, weiß ich, aber noch nicht, wie ihr Debüt ausgefallen.“

60 **Kunstanzeige** S. 366

(Nr. 3 der Beispiele von Anzeigen, Aufforderungen usw.)

Entstanden: München?, Sommer 1815.

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1815, Intellegenzblatt Nr. VI.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Bemerkung. Die Idee zur Komposition der Kantate „Kampf und Sieg“ faßte Weber (laut Tagebuch) am 26. Juli 1815 in München.

61 **Prag** S. 149

Entstanden: Ende Juli 1815 in München.

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1815, S. 617ff. Überschrieben: Über Prag. Unterzeichnet: Ende July 1815. M—e [Marie].

Wiedergedruckt: in H. II stark abweichend vom Urdruck; fehlt in M.

Bemerkung. Die auf S. 152 in — — eingeschlossenen über Weber selbst gemachten Äußerungen stammen von Rochlitz; sie sind nicht in Webers Konzept enthalten.

62 **8 Gesänge von Friedrich Wieck** S. 175

Entstanden: am 12. August 1815 in München.

Gedruckt: in H. II und M.

Aus Briefen. Weber an Rochlitz (Prag, den 14. März 1815): „Die Gesänge des Herrn Wieck werden mir ein angenehmes Geschenk sein, denn ich halte es für einen schönsten Lohn, wenn mein Streben und Wirken ein emporstrebendes Gemüt zu erheben und zum Guten und Schönen zu leiten imstande ist. Ich bitte Sie, ihm im Voraus meinen besten Dank für diesen Beweis seiner Achtung zu bezeugen.“

Bemerkung. Dieser Aufsatz ist die in Form eines Briefes erteilte Antwort Webers auf die Bitte Wiecks, die Widmung der von Wieck komponierten Gesänge anzunehmen und sich frei über dieselben auszusprechen. — A. v. Meichsner druckt diesen Brief W.s (in dem Buche: Friedrich Wieck und seine beiden Töchter Clara Schumann und Marie Wieck, Leipzig 1875) nach dem in der Familie Wieck befindlich gewesenen Original ab; die mehrfachen Abweichungen von dem hier gebrachten Abdruck sind belanglos, dagegen enthält der Abdruck bei Meichsner mehrere starke Lesefehler.

63 **Musikfest zu Frankenhausen in Thüringen** S. 27

Entstanden: Prag, den 10. September 1815.

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1815, Bd. XVII, S. 653ff. Unterzeichnet: den 10. September 1815. Carl Maria von Weber.

Wiedergedruckt: in H. II und M sehr stark abweichend vom Urdrucke, wo das in [ ] Stehende fehlt. Das von Jähns in W.s Biographie von M. M. v. W., I, S. 566 angebene Entstehungsdatum (München, den 10. August) ist falsch.

Bemerkung. Dieser Aufsatz ist wohl auf Bitten des Musikdirektors Bischoff, Veranstalters des Festes, geschrieben.

64 **Vorwort** S. 259

zu den dramatisch-musikalischen Notizen

Als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurteilung neu auf dem Landständischen Theater [in Prag] erscheinender Opern zu erleichtern. Von Carl Maria von Weber, Direktor der Oper am Landständischen Theater.

Entstanden: Prag, den 13. Oktober 1815.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1815, Nr. 293 vom 20. Oktober. Weber wiederholt den Abdruck mit in der Überschrift vermerkter Änderung: auf dem Königl. Theater zu Dresden erscheinender Opern . . . in der Abendzeitung, Dresden, 1817, Nr. 25 vom 29. Januar.

Aus Briefen. Weber an Gänsbacher (Prag, den 26. Januar 1816): „Den 13. [Oktober 1815] faßte ich eine neue Idee, aufs Publikum zu wirken und schrieb beiliegende Aufsätze, die ich seitdem bei jeder neuen Oper fortsetzte." — Weber an Gottfried Weber (Prag, den 2. Februar 1816): „Eine neue Idee auf das Publikum zu wirken, trug ich schon lange mit mir herum; die herannahende Aufführung von Alimelek [von Meyerbeer] brachte sie zur Reife, ich schrieb die dramatisch-musikalischen Notizen für die hiesige Zeitung, die Dir Gänsbacher zuschicken wird, da ich nur wenig Exemplare bekommen konnte. Dies Unternehmen hat viele Krittler und eselhafte Meinungen erzeugt, aber doch seine Nutzbarkeit bewährt, und ich setze es seitdem bei jeder neuen Oper fort. Freilich eine Arbeit mehr, aber für das Gute zu wirken ist ja mein Zweck." — Weber an Rochlitz (Prag, den 7. November 1815): „Aus den Beilagen ersehen Sie, daß ich nicht müßig bin, für die Kunst zu wirken und alle Mittel hervorsuche, auf das Publikum zu wirken. Ich will wenigstens mit der Beruhigung von meinem jetzigen

Kampfplatze abtreten, nichts unversucht gelassen zu haben, was in meinen Kräften stand."

Bemerkungen. Dieses Prager Vorwort zu den dramatisch-musikalischen Notizen war bisher den Biographen Webers unbekannt. Weber verwendete es später wieder in Dresden, nachdem er es einer stilistisch verbessernden Umarbeitung unterzogen hatte. Auf das Konzept des Aufsatzes „An die kunstliebenden Bewohner Dresdens", 107, S. 276, schrieb er in Dresden 1817: „jetzt folgen die dramatisch-musikalischen Notizen [für Prag] mit einigen kleinen lokal-notwendigen Änderungen". Das Dresdener Vorwort, das also nicht — wie man bisher meinte — der literarische Niederschlag eines 1817 von Weber neu gefaßten Gedankens zur künstlerischen Heranbildung des Publikums, sondern nur eine Umarbeitung des bereits 1815 in Prag abgefaßten Vorwortes war, ist in den früheren Ausgaben bereits gedruckt. Wir bringen das Prager Vorwort hier an seiner rechten Stelle vor den bereits in Prag begonnenen Einführungen in aufzuführende Opern, geben es aber in der zweiten, verbesserten Dresdener Umarbeitung, mit dem in [ ] gesetzten Schluß, der nur dem in der Prager Zeitung gedruckten Vorworte angehörte. In den Schriften selbst aber ist an der Stelle, wo der wiederholte Abdruck des in Prag von Weber verfaßten Vorwortes stehen sollte, das Nötige vermerkt.

65 Einführung in Alimelek, Oper von Meyerbeer S. 262

Entstanden: Prag, den 13. Oktober 1815.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1815, Nr. 294 vom 21. Oktober, unter der Überschrift: Dramatisch-musikalische Notizen usw. (siehe 64).

Wiedergedruckt: in H. II, M und R stark abweichend vom Urdrucke.

Aus Briefen. Weber an Gänsbacher (Prag, den 20.

Januar 1816): „Wie innig mich das freute, des braven Kerls [Meyerbeers] Ehre den Wienern zum Trotz gerettet zu haben, kannst Du Dir denken." —

Bemerkung. Vgl. den Bericht nach der Prager Aufführung [66] S. 123, Webers Einführung in Meyerbeers Emma von Resburg [140] S. 305 und Webers Entgegnung auf Angriffe im Literarischen Merkur [141] S. 391.

[66] Über die Oper Alimelek, Wirt und Gast, oder Aus Scherz — Ernst, in 2 Akten von Wohlbrück, mit Musik von Meyerbeer, S. 123

auf dem landständischen Theater zu Prag aufgeführt den 22., 24. und 30. Oktober 1815.

Entstanden: am 3. November 1815 in Prag.

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1815, S. 785ff. Unterzeichnet: Carl Maria von Weber.

Wiedergedruckt: in H. II, M und R sehr stark vom Urdruck abweichend und unvollständig.

Aus Briefen. Weber an Rochlitz (Prag, den 7. November 1815): „Das einzig Schöne und Lohnende, das mein jetziges Geschäft hat, ist, wenn man das verkannte Gute zu Ehren bringen und zeigen kann, daß etwas Gutes auch nur gut gegeben werden müsse, um gewürdigt zu werden. Der glückliche Erfolg der Oper Meyerbeers hat mir unendliche Freude gemacht, und ich ersuche Sie, diesem kleinen Aufsatze sobald als möglich ein Plätzchen in der Musikzeitung zu gönnen." — Weber an Gottfried Weber (Prag, den 2. Februar 1816): „Den 22. Oktober also wurde zum ersten Male Alimelek gegeben, und — das Weitere vide Musikzeitung meinen Aufsatz."

Bemerkung. Vgl. Webers Einführung in die Oper „Alimelek" [65] S. 262, in „Emma von Resburg" [140] S. 305 und Webers Entgegnung auf Angriffe im Literarischen Merkur [141] S. 391.

67 **An den Theaterdirektor Liebich in Prag** S. 43

Entstanden: im November 1815 in Prag.

Gedruckt: in H. I (Vorwort) und W.s Biographie von M. M. v. W., I.

Aus Briefen. Weber an Gänsbacher (Prag, den 30. September 1814): „Ich opferte also ihm [Liebich] und dem Ganzen zu Liebe mein Konzert in Leipzig, das ich auf den 4. Oktober bestimmt hatte und was zuverlässig ausgefallen wäre. Ob er dies je erkennen wird, zweifle ich sehr, doch trage ich dafür das Bewußtsein in mir, meine Pflicht im weitesten Umfange erfüllt zu haben." — Weber an Gänsbacher (München, den 11. August 1815): „Die Gründe, die mich dazu [zum Weggange aus Prag] bestimmen, sind erstlich, daß man in Prag wie vergraben ist, zweitens, daß ich ein Publikum habe, für das ich nichts schreiben mag, drittens, daß ich so viele Dienstgeschäfte habe daß ich unmöglich als Komponist etwas leisten kann, viertens, daß ich mir nichts ersparen kann und soviel als ich zum Leben brauche überall verdienen kann." — Weber an Gänsbacher (Prag, den 20. Januar 1816): „Den 13. [November 1815] bekam ich einen Brief von Liebich, worin er mir anzeigt, daß er vom Gubernium eine Ausstellung bekommen hätte, daß er seit drei Jahren nichts für die Oper getan hätte; ich schrieb darauf eine Antwort, von der ich wünschte, daß Du sie lesen könntest. — Darauf erfolgte nichts mehr als mündliche Entschuldigungen usw., ich sei ja nicht gemeint gewesen usw. Ist es nicht unendlich kränkend, an einem Orte, wo man alles getan hat, Zeit, Kopf und Gesundheit opferte, alles so verkannt zu sehen, ja, noch Vorwürfe zu bekommen? Dies besiegelte noch meinen Entschluß, Prag auf jeden Fall zu verlassen."

Bemerkungen. Aus der hier zuletzt zitierten Briefstelle ergibt sich ohne weiteres, daß Weber dieses Schreiben

im November 1815 verfaßt hat. Die Angaben in W.s Biographie von M. M. v. W., I, S. 510 und S. 569, der Brief stamme aus dem Jahre 1816, sind hiernach zu berichtigen.

68 Konzert des Herrn Siebert S. 63

Entstanden: nach dem 30. November 1815 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1815, Nr. 363 vom 29. Dezember. Überschrieben: Konzertmusik in Prag. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: in H. II und M stark vom Urdrucke abweichend und unvollständig.

69 Konzert der Madame Czegka S. 65

Entstanden: nach dem 8. Dezember 1815 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1815, Nr. 363 vom 29. Dezember. Überschrieben: Konzertmusik in Prag. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: in H. II und M stark abweichend vom Urdrucke und unvollständig.

70 Konzert von Joseph Sellner, Oboist, und Michael Janusch, Flötist S. 66

Entstanden: Prag, den 15. Dezember 1815 (auf dem Konzept vermerkt).

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1815, Nr. 363 vom 29. Dezember. Überschrieben: Konzertmusik in Prag. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: in H. II und M stark abweichend vom Urdruck und unvollständig; bei M auch falsch als vom 15. November stammend bezeichnet.

71 **Die Jugend Peters des Großen, Oper von Weigl** S. 265

Entstanden: vor dem 24. Dezember 1815 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1815, Nr. 358 vom 24. Dezember, unter der Überschrift: Dramatisch-musikalische Notizen usw. (siehe 64.) Mit vollem Namen gezeichnet.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Aus Briefen. Weber an Gänsbacher (Prag, den 10. Januar 1816): „Den 26. [Dezember 1815] war zum ersten Male die Oper von Weigl: Peter der Große, mißfiel wegen ihrer Fadheit mit Recht.“

1816.

72 **Konzert des Herrn F. W. Pixis** S. 68

Entstanden: nach dem 6. Januar 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 36 vom 5. Februar; überschrieben: Konzertmusik zu Prag. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Bemerkung. Weber besorgte von Ende des Jahres 1815 ab allein das Konzertreferat in der Prager Zeitung. Die ganze Haltung der bisher in den Schriftenausgaben noch nicht gedruckten, in dieser Zeitung erschienenen Referate ist dem Zuschnitt der als von Weber schon bekannten bis in Einzelheiten so gleich, daß wir diese Referate mit Recht für Weber in Anspruch nehmen können. Für mehrere solcher bisher nicht wieder gedruckten Referate erblicken wir einen sicheren Beweis W.scher Autorschaft außerdem in dem Umstande, daß sie mit schon bekannten Referaten unter einer gemeinsamen Überschrift, ohne besonderen trennenden Absatz und ohne auch das leiseste Zeichen anderer Verfasserschaft abgedruckt sind.

73 **Joconde, Oper von Isouard** S. 266

Entstanden: vor dem 10. Januar 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 10 vom 10. Januar; unter der Überschrift: Dramatisch-musikalische Notizen usw. wie bei 64. Mit vollem Namen gezeichnet.

Wiedergedruckt: in H. II, M. und R.

74 **Konzert des Herrn Ferdinand Fränzl** S. 70

Entstanden: nach dem 12. Januar 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 37 vom 6. Februar; überschrieben: Konzertmusik zu Prag. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Aus Briefen. Weber an Gänsbacher (Prag, den 20. Januar 1816): „Nun wollte ich Dir ernstlich schreiben, da kam Fränzl den 1. Januar an, wohnte bei mir, ich mußte ihm alles besorgen, ihn überall aufführen, Konzert arrangieren, das er den 12. gab und den 15. abreiste."

Bemerkung. Vgl. die Bemerkung zu 72.

75 **Meine Ansichten bei Komposition der Wohlbrückschen Kantate „Kampf und Sieg" Für meine Freunde niedergeschrieben** S. 199

Entstanden: Prag, den 26. Januar 1816.

Urdruck: (?) der Aufsatz wurde von Weber wohl nicht in Druck gegeben.

In Schriftenausgaben: H. II, M und R; ohne Notenbeispiele.

Aus Briefen. Weber an Gänsbacher (Prag, den 20. Januar 1816): „Ich will doch nur das Gute und lege niemand etwas in den Weg, aber freilich bin ich kein Speichellecker und untertäniger Diener. Was ich für elende Ur-

teile vom hohen Adel durch M. [über meine Kantate] erfuhr, ist unglaublich; das alles verbittert mir doch das Leben." — Weber an Rochlitz (Prag, den 4. Februar 1816): „So viel ich beurteilen konnte, habe ich mich in keinem Effekt [meiner Kantate] verrechnet. Wird mein Abschreiber fertig, so schicke ich Ihnen einen Aufsatz über meine Arbeit, den ich vor ein paar Tagen niederschrieb, nebst dem Texte zu." — Weber an Gänsbacher (Prag, den 18. März 1816): „Hier lege ich Dir abermals einen Aufsatz von mir bei nebst Text, meine Kantate betreffend."

Bemerkungen. Weber schrieb diese Einführung, weil er so „elende Urteile" über sein Werk erfahren mußte. Er schickte den Text der Kantate und die Einführung an Rochlitz nach Leipzig. In der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, 1816, Nr. 10 vom 6. März, druckt Rochlitz den Text vollständig ab; vorhergeht ein Bericht aus Prag, der wohl von Rochlitz nach den ihm von Weber zugegangenen Nachrichten und der für den Abdruck vielleicht zu langen Einführung Webers hergestellt ist. So heißt es dort: „Es scheint offenbar des Komponisten Absicht gewesen zu sein, die gewöhnliche Kantatenform ganz zu beseitigen und von den hier besungenen Ereignissen selbst, soweit das durch Töne möglich, ein geistiges Bild vorzuführen, aber bei jeder Hauptszene desselben zugleich die Gefühle auszusprechen, welche sie erregen sollte . . . Alle, das einzelne lang ausspinnende Formen — Arien und dergl. waren verworfen; alles ging, dem Dramatischen möglichst genähert, rasch vorwärts. Ebenso waren die Schilderungen des einzelnen gewöhnlicher Schlachtenmusiken, des Feuerns, des Winselns und dergl., wie sich das von so einem Komponisten von selbst versteht, verschmäht. Die verschiedenen, hier auftretenden Nationen sind durch Melodien kenntlich gemacht, die einem jeden bekannt sind . . . Diese gleichsam historischen Andeutungen sind aber nur als solche benutzt, und der Aus-

druck menschlicher Gefühle während derselben oder vielmehr während dessen, was sie anzeigen, keineswegs unterbrochen . . .“ Auch die in der Vossischen kgl. privil. Berliner Zeitung (Nr. 74 vom 20. Juni 1816) enthaltene, mit d gezeichnete Kritik über Webers musikalische Akademie in Berlin spricht sich in einer stark von Webers eigenen Worten seiner Einführung beeinflußten Form über die Kantate aus. Auch noch andere Besprechungen des Werkes sind uns zu Gesicht gekommen, die uns vermuten lassen, Weber habe seine Einführung hie und da den über die Aufführung der Kantate referierenden Kritikern zur Einsicht vorgelegt. — Dem näheren Verständnis dieser Einführung, wohl eine der wichtigsten Kundgebungen des Schriftstellers Weber, glaubte der Herausgeber die von ihm an den bezüglichen Stellen des Textes eingefügten Notenbeispiele schuldig zu sein; sie sind dem bei Schlesinger in Berlin erschienenen, von Weber selbst hergestellten Klavierauszug entnommen.

76 **Die Strickleiter, Oper von Gaveaux** S. 268

Entstanden: vor dem 11. Februar 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 42 vom 11. Februar; unter der Überschrift: Dramatisch-musikalische Notizen usw. wie bei 64. Mit vollem Namen gezeichnet.

Wiedergedruckt: in H. II und M.

77 **Konzert des Herrn Kral** S. 71

Entstanden: Prag, den 6. März 1816 (laut Manuskript).

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 113 vom 22. April; überschrieben: Konzertübersicht der Fastenzeit 1816. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: in H. II und M stark abweichend vom Urdrucke.

78 **Konzert von Madame Grünbaum** S. 72

Entstanden: nach dem 6. März 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 113 vom 22. April; überschrieben: Konzertübersicht der Fastenzeit 1816. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: in H. II und M abweichend vom Urdrucke.

Bemerkung. Das in [ ] Stehende fehlt im Urdrucke.

79 **Erstes Konzert der Zöglinge des Konservatoriums** S. 73

Entstanden: nach dem 19. März 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 113 vom 22. April; überschrieben: Konzertübersicht der Fastenzeit 1816. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: in H. II und M stark abweichend vom Urdrucke und unvollständig.

Bemerkung. In diesem Referat kündigt Weber seinen später anonym erschienenen Aufsatz über das Prager Konservatorium an 88 S. 36.

80 **Zweites Konzert der Zöglinge des Konservatoriums** S. 75

Entstanden: nach dem 26. März 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 113 vom 22. April; überschrieben: Konzertübersicht der Fastenzeit 1816. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: in H. II und M abweichend vom Urdrucke.

81 **Erstes Konzert zum Besten der Hausarmen** S. 76

Entstanden: nach dem 22. März 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 119 vom 28. April; überschrieben: Konzertübersicht der Fastenzeit 1816. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: in H. II und M stark abweichend vom Urdrucke und unvollständig.

82 **Zweites Konzert zum Besten der Hausarmen** S. 77

Entstanden: nach dem 29. März 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 119 vom 28. April; überschrieben: Konzertübersicht der Fastenzeit 1816. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: in H. II und M abweichend vom Urdrucke.

83 **Soirée der Madame Brunetti** S. 79

Entstanden: nach dem 30. März 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 135 vom 14. Mai; überschrieben: Konzertübersicht der Fastenzeit. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: in H. II und M stark abweichend vom Urdrucke und unvollständig.

84 **Konzert des Herrn Clement** S. 80

Entstanden: nach dem 6. April 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 135 vom 4. Mai; überschrieben: Konzertübersicht der Fastenzeit 1816. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: in H. II und M abweichend vom Urdrucke.

85 **Musikalische Notiz** S. 366

(Nr. 4 der Beispiele von Anzeigen, Aufforderungen usw.)

Entstanden: vor dem 11. April 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 102 vom 11. April.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Bemerkung. Ähnlich abgefaßte Ankündigungen und Einladungen setzte Weber zugunsten oft unbedeutenderer Konzertgeber häufig in die Zeitungen.

86 **Konzert des Herrn Çzapek** S. 82

Entstanden: nach dem 8. April 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 139 vom 18. Mai; überschrieben: Konzertübersicht der Fastenzeit 1816. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: in H. II und M abweichend vom Urdruck und unvollständig.

87 **Akademie des Herrn Mikan** S. 82

Entstanden: nach dem 9. April 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 139 vom 18. Mai; überschrieben: Konzertübersicht der Fastenzeit 1816. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: in H. II und M stark abweichend vom Urdrucke und sehr unvollständig.

88 **Das Konservatorium der Musik zu Prag** S. 36

Entstanden: Mitte April 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, Nrn. 117 und 118 vom 26. und 27. April 1816. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Bemerkung. Webers Verfasserschaft geht sowohl aus der von Weber gemachten Bemerkung (Aufsatz über das Konservatorium betr.) in der Kritik über das erste Konzert der Zöglinge des Konservatoriums (79 und S. 73) wie aus der Wiederkehr vieler charakteristischer Stellen dieses Aufsatzes in dem von Weber in Dresden verfaßten Artikel über dasselbe Institut hervor. — Da der in Dresden geschriebene Aufsatz sich als eine Überarbeitung des in Prag verfaßten darstellt, so erlaubten wir uns, den Prager Aufsatz in kleinerem Drucke dem Dresdener anzufügen.

89 Konzert zum Besten des Tonkünstlerwitwen- und Waiseninstitutes S. 85

Entstanden: nach dem 14. April 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 145 vom 24. Mai; überschrieben: Konzertübersicht der Fastenzeit 1816. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: in H. II und M abweichend vom Urdrucke.

90 Konzert des Herrn Wenzel S. 87

Entstanden: nach dem 14. April 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 145 vom 24. Mai; überschrieben: Konzertübersicht der Fastenzeit 1816. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Bemerkung. Vgl. die Bemerkung bei 72.

91 Erstes Konzert des Herrn Hummel S. 88

Entstanden: nach dem 19. April 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 154 vom 2. Juni; überschrieben: Konzertmusik zu Prag. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: in H. II und M abweichend vom Urdrucke und unvollständig.

Bemerkung. Der in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1816, Nr. 19 vom 8. Mai enthaltene Bericht aus Prag ist wohl von Rochlitz nach einem sich über Hummel als Klavierspieler verbreitenden Briefe Webers an Rochlitz (Prag, den 22. April 1816) verfaßt. Ein späterer Prager Referent schreibt in einem Bericht aus Prag über Hummels Konzert in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1820, Nr. 21, mehrere Zeilen aus der Weberschen Kritik in der Prager Zeitung 1816 ohne Quellenangabe glatt ab.

92 **Zweites Konzert des Herrn Hummel** S. 90

Entstanden: nach dem 26. April 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, Nr. 155 vom 3. Juni 1816; überschrieben: Konzertmusik zu Prag. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: in H. II und M abweichend vom Urdrucke.

Bemerkung. Siehe die Bemerkung zu 91.

93 **Athalia, Oper von Poißl** S. 269

Entstanden: Prag, den 17. Mai 1816 (laut Manuskript).

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 142 vom 21. Mai; überschrieben: Dramatisch-musikalische Notizen usw. wie bei 64. Mit vollem Namen gezeichnet.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Aus Briefen. Weber an Gänsbacher (Prag, den 4. Aug. 1816): „Poißls Athalia habe ich vor meiner Abreise nach Berlin gegeben und jetzt wieder mit Herrn Häser als Gastrolle; ein schönes Werk, aber für die Prager fehlt der Hanswurst.“

94 **Aufforderung** S. 367

(Nr. 5 der Beispiele von Anzeigen, Aufforderungen usw.)

Entstanden: Prag, den 24. Mai 1816.

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1816, Intellegenzblatt Nr. VI.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

95 **Abt Voglers Jugendjahre** S. 323

Entstanden: vor dem 22. Juli 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 204 vom 22. Juli. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Bemerkung. Wir wissen, daß Weber die Biographie Voglers schreiben wollte (vgl. Briefstellen zu 13) und hie und da schon einiges niedergeschrieben hatte. Die Veröffentlichung dieses kleinen Abschnittes aus Voglers Leben geschah nicht zufällig; sie steht mit Webers innerem Leben in engster Beziehung. Die in diesem Aufsatze indirekt ausgesprochene Meinung, der echte Künstler müsse dem Familienglücke entsagen, beherrscht Weber zu jener Zeit in so hohem Maße, daß wir ihn wohl mit Sicherheit als den Verfasser dieser Erzählung aus dem Leben seines Lehrers ansehen dürfen. Webers damalige geistige Verfassung offenbart sich in folgenden Briefstellen.

Weber an Gänsbacher (Bad Liebwerda bei Reichenberg, den 15. Juli 1814): „50000 mal haben sie mich schon verheiratet, aber damit ist es nichts; Du kennst meine Ansichten und Grundsätze über diesen Punkt. Es ist allerdings ein hartes Los, um des Künstlers willen das Glück des Menschen opfern zu müssen, aber — es ist einmal so, nur eines kann man ganz sein, und ich hasse das Halbe." — Weber an Ignaz Susann (München, den 28. Juli

1815): „Mein Los als Künstler verdrängt das Glück des Menschen in mir; auf alles Lebensglück Verzicht leistend, bin ich also ein Schlachtopfer der Welt." — Weber an Gottfried Weber (Prag, den 16. September 1815): „Wer imstande ist im Glück der Liebe, bloß weil er einsieht, daß es nicht ganz ihm gehören könne und er dadurch für alles übrige verloren ginge, — sich loszureißen und das Glück des Lebens seiner Überzeugung zu opfern, der ist wohl noch ein Mann." — Weber an Gänsbacher (Prag, den 18. März 1816): [Lina] „scheint immer noch die geheime Hoffnung genährt zu haben, daß ich bliebe, obwohl ich glaubte, daß sie ebenso wie ich von der Notwendigkeit überzeugt wäre, daß ich fort müsse. Nun habe ich zu meinem großen Verdrusse gesehen, daß ihre Ansicht von der hohen Kunst sich auch nicht über die gewöhnliche Erbärmlichkeit erhebt, die die Kunst nur als Mittel, sich Suppe und Braten und Hemden zu verschaffen ansieht. Aber das hilft alles nichts, ich glaube wohl, daß mich dieses halbe Jahr noch soviel kosten kann, daß ich darüber halb zugrunde gehe, denn so ein täglich nagender Verdruß ist das schrecklichste, aber ich bleibe meiner Überzeugung getreu."

96 **Konzert des Herrn J. P. Pixis** S. 91

Entstanden: nach dem 22. Juli 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 212 vom 30. Juli; überschrieben: Tonkunst zu Prag. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Bemerkung. Siehe das zu 72 Bemerkte.

97 **Konzert des Herrn Moscheles** S. 94

Entstanden: im August 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816,

Nr. 242 vom 29. August; überschrieben: Notizen aus Karlsbad (Eingesandt). Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Bemerkungen. Im August und September 1816 ging die Familie des Weber treu befreundeten Arztes Dr. Jungh aus Prag zur Kur nach Karlsbad. Ob nun Weber gerade zu der Zeit, wo dieses Konzert stattfand, bei seinem Freunde in Karlsbad weilte, ist nicht nachweisbar; wahrscheinlicher ist, daß Jungh brieflich Weber über dieses Konzert Mitteilung machte und Weber aus diesen Mitteilungen ein Referat für die Zeitung, deren alleiniger musikalischer Mitarbeiter er war, herstellte. Aus dem Zuschnitt des Ganzen glauben wir mit Sicherheit Webers Verfasserschaft zu erkennen.

98 **Faust, Oper von Spohr** S. 273

Entstanden: Prag, den 27. August 1816 (laut Manuskript).

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 245 vom 1. September, unter dem Titel: Dramatisch-musikalische Notizen usw. wie bei 64. Mit vollem Namen gezeichnet.

Wiedergedruckt: in H. II, M und R nur wenig abweichend vom Urdrucke.

Aus Briefen. Weber an Rochlitz (Berlin, den 22. November 1816): „Spohrs Faust brachte ich noch auf die Bühne, und er gefiel. Leider war es mir bis jetzt unmöglich, etwas darüber öffentlich [Weber meint: in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung] zu sagen und außerdem wird es wohl schwerlich geschehen. Ja, ihm [Spohr] selbst konnte ich noch nicht einmal diesen glücklichen Erfolg anzeigen, da ich nicht weiß, wo er jetzt steckt."

99 **Konzert von Dem. Schmalz in Karlsbad** S. 94

Entstanden: vor dem 17. September 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 261 vom 17. September; überschrieben: Musikalische Notiz aus Karlsbad (Eingesandt). Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Bemerkung. Siehe das zu 97 Bemerkte.

100 **Konzert des Herrn Giuliani** S. 96

Entstanden: nach dem 6. September 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 282 vom 8. Oktober; überschrieben: Tonkunst zu Prag. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Bemerkung. Siehe das zu 72 Bemerkte.

Aus Briefen. Weber an Rochlitz (Berlin, den 22. November 1816): „Eine Anzahl Konzertgeber, Giuliani, Mlle. Schmalz usw. halfen mir den Kopf warm machen und verzehrten das übrige bißchen Zeit."

101 **Konzert von Dem. Schmalz in Prag** S. 97

Entstanden: nach dem 19. September 1816 in Prag.

Urdruck: K. K. privilegierte Prager Zeitung, 1816, Nr. 282 vom 8. Oktober; überschrieben: Tonkunst zu Prag. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Bemerkung. Siehe das zu 72 Bemerkte und die Briefstelle zu 100.

102 **An die Schauspielerin Frau Allram** S. 534

Entstanden: 1816 in Prag, vor Ende September, wo Weber die Direktion der Prager Oper niederlegte.

Gedruckt: hier zum ersten Male, nach dem Manuskript.

Bemerkung. Neben die unter das Gedicht geschriebene Bemerkung: ‚in Eule' hat Weber mit der Feder eine Eule gezeichnet. — Mutis ist eine von Frau Allram dargestellte Person einer Meyerbeerschen Oper. Der Dicke ist Liebich, Direktor des Prager Theaters, der Magere ist Weber selbst. Liebich schenkte der Frau Allram einen Hut, Weber übersandte ihr ein Strickkörbchen, da sie die Mutis schnell übernommen hatte.

103 **Abschied und Dank** S. 367

Entstanden: Prag, den 3. Oktober 1816.

Gedruckt: hier zum ersten Male, nach dem Manuskript.

Bemerkung. Am 30. September legte Weber die Direktion der Prager Oper nieder, und am 7. Oktober 1816 verabschiedete er sich vom Personal. — Dieser Dank war für die Prager Zeitung geschrieben; er ist aber aus unbekannten Gründen nicht zum Abdruck gekommen.

104 **Warnung für das musikliebende Publikum** S. 363

Entstanden: Berlin, den 22. November 1816.

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1816, Intellegenzblatt X, und Zeitung für die elegante Welt, 1816, Intellegenzblatt 20.

Wiedergedruckt: in M.

Aus Briefen. Weber an Rochlitz (Berlin, den 22. November 1816): „Beiliegendem Zettelchen ersuche ich ergebenst baldmöglichst ein Plätzchen in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung zu gönnen. Der Unfug dieser Art ist zu toll, und hätte es einen andern getroffen, hätte ich mich wohl etwas heftiger ausgesprochen, da es aber mich angeht, so halte ich das Einfachste und Gemäßigste immer für das Beste, und die Erbärmlichkeit des Verlegers und Hrn. Ebers tritt doch genugsam ans Licht."

Bemerkung. Auf diesen Angriff konnte Herr Ebers nicht an sich halten, u. a. folgendes zu antworten (Zeitung für die elegante Welt, 1816, Intellegenzblatt 22): „Ich nahm mir die Mühe, das Ding in Partitur zu setzen, und fand, daß die lieblichen Melodien auch wohl auf dem Pianoforte nicht übel klingen würden; und da einem jeden zu arrangieren freisteht, so formte ich aus dem Ganzen eine Solosonate für das Pianoforte . . . Da nun Klarinettpassagen nicht immer für das Pianoforte passen, so hat der Übersetzer die Freiheit zu ändern und wegzulassen, was sich wiederholt und keinen Effekt macht. Dies ist denn mit Einsicht geschehen, und von Entstellung kann hier keine Rede sein. Mozart und Haydn — es waren große Männer, die nicht im Lärm und Spektakel, im Barocken und Bizarren den Effekt der Musik hervorzubringen suchten — ließen sich gern ein Arrangement ihrer Kompositionen gefallen, und dem genialen Beethoven passiert das noch täglich."

105 Berichtigung, gerichtet an die Direktion des dramaturgischen Wochenblattes zu Berlin S. 364

Entstanden: Berlin, den 20. Dezember 1816.

Gedruckt: in M.

Bemerkung. Die Caroline Brandt betreffenden Worte über ihr Dresdner Gastspiel lauten: „Dem. Brandt ist eine Dreißigerin, und daher ist ihre Aufgabe um so schwieriger, den Anforderungen zu genügen, die man an ein Gurly [im Lustspiel: „Die Indianer in England"] zu machen berechtigt ist." — Das Dramaturgische Wochenblatt nahm übrigens Webers Berichtigung nicht auf, sondern brachte in Nr. 28 vom 11. Januar 1817 nur folgende Notiz: „Nach öffentlichen gedruckten Nachrichten ist der bisherige Theaterdirektor Liebich zu Prag am 21. Dezember mit Tode abgegangen, wodurch sich die in Nr. 24 dieses Wochenblattes

aus einem Briefe aus Prag mitgeteilte Nachricht von seinem früheren Tode von selbst widerlegt. Die Redaktion."

1817.

106 **Undine, Oper von E. T. A. Hoffmann** S. 127

Entstanden: im Januar 1817 in Berlin. Am 12. Januar reiste Weber von Berlin nach Dresden; der Aufsatz ist also Anfang Januar geschrieben; W. sandte ihn aber erst im Februar von Dresden aus an Rochlitz nach Leipzig, da er auf die ihm von Hoffmann versprochene Zusendung der musikalischen Beilage solange gewartet hatte.

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1817, Bd. XIX, S. 201ff. Unterzeichnet: „Geschrieben: Berlin, im Januar 1817. Eingegangen Ende Februar. Carl Maria von Weber."

Wiedergedruckt: in H. III, M und R überaus abweichend vom Urdrucke und unvollständig. Die von Weber in seiner Besprechung angeführte längere Stelle aus seinem Romane fehlt in den bisherigen Ausgaben.

Aus Briefen. Weber an Hinrich Lichtenstein (Dresden, den 23. Januar 1817): „Hoffmann soll mir die Arie aus Undine schicken, sonst kommt die Rezension gar zu spät nach Leipzig."

Bemerkung. Die gleichzeitigen Kritiken über die „Undine" (z. B. in der Abendzeitung 1817 vom 13. und 14. April) sind ziemlich absprechend. Siehe das in der Anmerkung 180 bei Hoffmann Gesagte.

107 **An die kunstliebenden Bewohner Dresdens** S. 276

Entstanden: Dresden, den 26. Jan. 1817.

Urdruck: Abendzeitung 1817, Nr. 25 vom 29. Januar; unterzeichnet: Dresden, den 27. Januar 1817. Carl Maria von Weber.

Wiedergedruckt: in H. III, M und R.

Aus Briefen. Weber an seine Braut (Dresden, ohne Datum): „Beiliegender Aufsatz hat viel Sensation, Freude, Achtung und Furcht erweckt; alles notwendig in der Welt! ... Die Guten fangen schon an, mich zu lieben, und die Bösen haben eine tüchtige Furcht vor mir, weil sie wohl wissen, daß mit mir nicht zu spaßen ist." — Weber an Hinrich Lichtenstein (Dresden, den 6. Februar 1817): „Ich lege Dir hier bei, was ich in drei zusammengehörigen Aufsätzen dem Publikum gesagt habe und was seine vollkommenste Wirkung getan hat, in jeder Rücksicht. Lies es nach Tische in Deinem Ruhestündchen auf dem Sofa (ich sehe Dich im Geiste da liegen) und teile es dann Hoffmann, Wollank pp. mit. Der mittelste Aufsatz war schon in Prag mit wenigen lokalen Änderungen benutzt."

Bemerkungen. Th. Hell und Friedr. Kind gründeten 1817 die in Dresden erscheinende Abendzeitung. Als einen stehenden Artikel führten sie in ihrem Blatte die: Chronik der kgl. Schaubühne zu Dresden; Mitarbeiter für diese Chronik waren C. Aug. Böttiger (Referent für das Schauspiel), Th. Hell (Referent für Schauspiel und Oper), C. (Therese aus dem Winkel, Referentin für die italienische Oper) und F. (wohl der Kreuzkantor Fr. H. Uber, Referent für Oper, Konzerte usw.). Wie schon in Prag 1815 und 1816 schrieb Weber, dem sich die Herausgeber für seine Zwecke sehr entgegenkommend zeigten, seine Einführungen in aufzuführende Opern; diese wurden unter dem aus der Prager Zeitung herübergenommenen, für Dresden etwas geänderten Titel: Dramatisch-musikalische Notizen, als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurteilung neu auf dem kgl. Theater zu Dresden erscheinender Opern zu erleichtern — ebenfalls ein stehender Artikel der Abendzeitung, und sie standen, stets mit Webers vollem Namen gezeichnet, an der

gleichen Stelle des Blattes wie die Chronik der kgl. Schaubühne. — Die Abendzeitung — auch Vespertina genannt — war eine der gelesensten und angesehensten täglichen Unterhaltungsblätter Deutschlands, mit Originalbeiträgen bedeutender Schriftsteller und Gelehrten. Siehe auch das Vorwort des Herausgebers.

Th. Hell glaubt Weber zu dieser literarischen Tätigkeit angeregt zu haben; wie wir wissen (64) hat Weber bereits 1815 die Idee zu seiner, in dieser Form sich aussprechenden erzieherischen Wirksamkeit gefaßt, und diese Dresdner Dramatisch-musikalischen Notizen sind daher nur als die regelrechte Fortsetzung der Prager Einführungen anzusehen.

Auf die unmittelbar an das Theaterpublikum gerichtete Ansprache ließ Weber das nur wenig umgearbeitete Vorwort zu seinen Prager Notizen folgen, vgl. die Bemerkungen zu 64 und S. 259.

108 **Joseph in Ägypten, Oper von Méhul** S. 278

Entstanden: Dresden, den 28.(?) Januar 1817.

Urdruck: Abendzeitung 1817, Nr. 25 vom 29. Januar. Überschrieben: Dramatisch-musikalische Notizen usw. vgl. 107 (Bemerkungen).

Wiedergedruckt: in H. III, M und R.

Bemerkung. Siehe auch Webers Besprechung der gleichen Oper 29 und S. 110.

109 **Das Hausgesinde, Oper von Fischer** S. 281

Entstanden: Dresden, den 13. Februar 1817.

Urdruck: Abendzeitung 1817, Nr. 42 vom 18. Februar; überschrieben: Dramatisch-musikalische Notizen usw. vgl. Bemerkungen zu 107.

Wiedergedruckt: in H. III, M und R.

110 **Fanchon, das Leiermädchen, Singspiel von Himmel** S. 283

Entstanden: Dresden, den 24. Februar 1817.

Urdruck: Abendzeitung 1817, Nr. 47 vom 24. Februar; überschrieben: Dramatisch-musikalische Notizen usw. vgl. Bemerkungen zu 107 ..

Wiedergedruckt: in H. III, M und R.

111 **Isacco, Oratorium von Morlacchi** S. 251

Entstanden: Dresden, den 20. März 1817.

Urdruck: Abendzeitung 1817, Nr. 78 vom 1. April, unter der Rubrik: Kunsturteile. Überschrieben: Isacco, figura del redentore. Isaak, ein Vorbild des Erlösers. Oratorium von Metastasio, neu in Musik gesetzt vom Herrn Kapellmeister Ritter Franz Morlacchi.“ Unterzeichnet: Dresden, im März 1817. Carl Maria von Weber.

Wiedergedruckt: in H. III, M und R. Bei M falsch als vom 28. September stammend bezeichnet.

Bemerkung. Diese Kritik schrieb Weber auf Bitten seines späterhin gegen ihn stark intrigierenden Kollegen Morlacchi. Der mißtrauische, trotz seines langjährigen Aufenthalts in Dresden nur wenig deutschsprechende Italiener ließ sich die Kritik vor der Drucklegung von Weber ins Italienische übersetzen.

112 **Helena, Oper von Méhul** S. 285

Entstanden: Dresden, den 19. April 1817.

Urdruck: Abendzeitung 1817, Nr. 96 vom 22. April; überschrieben: Dramatisch-musikalische Notizen usw., vgl. die Bemerkungen zu 107.

Wiedergedruckt: in H. III, M und R.

113 **Johann von Paris, Oper von Boieldieu** S. 287

Entstanden: Dresden, am 1.(?) Mai 1817.

Urdruck: Abendzeitung 1817, Nr. 105 vom 2. Mai; überschrieben: Dramatisch-musikalische Notizen usw., vgl. die Bemerkungen zu 107.

Wiedergedruckt: in H. III, M und R.

114 **Das Lotterielos, Oper von Isouard** S. 289

Entstanden: Dresden, den 7. Mai 1817.

Urdruck: Abendzeitung 1817, Nr. 111 vom 9. Mai; überschrieben: Dramatisch-musikalische Notizen usw., vgl. die Bemerkungen zu 107.

Wiedergedruckt: in H. III, M und R.

115 **Raoul Blaubart, Oper von Grétry** S. 291

Entstanden: Dresden, den 13. Mai 1817.

Urdruck: Abendzeitung 1817, Nr. 118 vom 17. Mai; überschrieben: Dramatisch-musikalische Notizen usw., vgl. die Bemerkungen zu 107.

Wiedergedruckt: in H. III, M und R.

116 **Versuch eines Entwurfs, den Stand einer deutschen Operngesellschaft in Dresden in tabellarische Form zu bringen, mit kurz erläuternden Anmerkungen** S. 39

Entstanden: Dresden, den 22. Mai 1817 (laut Manuskript).

Gedruckt: unvollständig in H. III, W.s Biographie von M. M. v. W., II und R. Hier vollständig, nach dem Manuskript berichtigt und ergänzt.

Bemerkung. Die Gründung und Organisation der deutschen Oper in Dresden war Webers Werk; im Januar 1817 hatte W. sein Dresdner Amt angetreten, im Mai desselben Jahres reichte er nach nunmehr erfolgter Orientierung und Feststellung dessen, was der Kunstanstalt noch fehle usw., auf Verlangen des ihm gewogenen Intendanten Grafen Vitzthum diesen Entwurf ein.

117 **Die Sängerin Therese Grünbaum** S. 329

Entstanden: Dresden, den 25. Mai 1817.

Urdruck: Abendzeitung 1817, Nr. 134 vom 5. Juni, im Rahmen der von Th. Hell geschriebenen Kritik über Grétrys Oper: Raoul Blaubart. In dieser Kritik heißt es: „Woher hätten wir aber ein gründlicheres Urteil über die Kunstleistungen dieser trefflichen Sängerin hören können als aus dem Munde des Kenners, der als theoretischer und praktischer Musiker überall die ausgezeichnetste Achtung genießt. Mit Vergnügen teilen wir daher hier, in dessen eigenen Worten, mit, was der Herr Kapellmeister von Weber, den wir über diesen Gegenstand um eine nähere Bestimmung baten, uns darüber sagte."

Wiedergedruckt: in H. III und M. Bei M falsch als vom 2. Juli stammend bezeichnet.

Bemerkung. Diese Charakteristik der bedeutenden Sängerin ist mehrfach aus der Abendzeitung abgedruckt worden; so wird ein vollständiger Abdruck im Dramaturgischen Wochenblatt, Berlin, (Nr. 50 vom 14. Juni 1817), eingeleitet mit den Worten der Redaktion: „Wir schicken dieses unparteiische Urteil eines kompetenten Kunstrichters aus Dresden der Anzeige über die von der trefflichen Sängerin . . . gegebenen Gastrollen voraus." Auch im Leipziger Kunstblatt (hrsg. von Amad. Wendt) 1818, Nr. 91, ist der Webersche Aufsatz größtenteils abgedruckt.

118 An den Buchstaben C S. 515

Entstanden: den 25. Mai 1817 in Dresden.

Gedruckt: in W.s Biographie von M. M. v. W., II; bisher in keiner Schriftenausgabe.

Bemerkung. Die Schriftstellerin, Harfenspielerin und Malerin Therese aus dem Winkel schrieb für die Abendzeitung Opernkritiken, die sie mit C. [Comola], manchmal auch mit Th. unterzeichnete. Die Dame war im Februar 1812 bei dem Arrangement des von Weber in Dresden gegebenen Konzerts hilfreich tätig gewesen, wurde Webern aber später durch ihre oberflächlichen und einseitig nur die italienischen Opern bevorzugenden Kritiken verhaßt. In einer Gesellschaft lobte Weber die Eigenschaften der Dame sehr, meinte schließlich aber: „Schade, daß sie an einer bösen Krankheit leidet“ und antwortete den neugierig Fragenden, ‚sie könne die Tinte nicht halten.‘ Auf Wunsch Kinds brachte Weber diesen Witz später in die vorliegende epigrammatische Form. — Vgl. auch Webers Bemerkungen zu den Kritiken des Buchstaben C. 126 S. 377.

119 Das Waisenhaus, Oper von Weigl S. 294

Entstanden: Dresden, den 31. Mai und 1. Juni 1817.

Urdruck: Abendzeitung 1817, Nr. 133 vom 4 Juni; überschrieben: Dramatisch-musikalische Notizen usw., vgl. die Bemerkungen zu 107.

Wiedergedruckt: in H. III, M und R.

Bemerkungen. Zu dieser Einführung benutzte Weber (teilweise wörtlich) das in seiner Einführung in Weigls Oper: „Die Jugend Peters des Großen“ Gesagte, vgl. 71 und S. 265.

Das Leipziger Kunstblatt (hrsg. von Amad. Wendt) druckt in Nr. 135 vom Jahre 1818 einen großen Teil dieser Weberschen Einführung ab.

120 **Lodoïska, Oper von Cherubini** S. 296

Entstanden: Dresden, den 13. Juli 1817.

Urdruck: Abendzeitung 1817, Nr. 173 vom 21. Juli; überschrieben: Dramatisch-musikalische Notizen usw., vgl. die Bemerkungen zu 107.

Wiedergedruckt: in H. III, M und R.

121 **Buschmanns Terpodion (Labesang)** S. 355

Entstanden: Dresden, den 28. August 1817.

Urdruck: Abendzeitung 1817, Nr. 210 vom 2. September, unterzeichnet: Dresden, den 28. August 1817. Carl Maria von Weber.

Wiedergedruckt: in M.

Bemerkung. Dieser Aufsatz ist wohl auf Bitten Buschmanns verfaßt.

122 **Lied der Brunhilde aus „König Yngurd" von Müllner** S. 368

Entstanden: August 1817 in Dresden.

Urdruck: Zeitung für die elegante Welt, 1817, Musikbeilage Nr. 4 (zu Nr. 169 vom 30. August gehörig). Unterzeichnet: Carl Maria von Weber.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Bemerkung. Dieses Lied gab Anlaß zu einer längeren Auseinandersetzung zwischen Dichter (Müllner) und Komponisten (Weber), vgl. hier 124 und S. 369ff.

Die aus 10 Nummern bestehende Musik zu Müllners Trauerspiel schrieb Weber auf Bestellung des Berliner Intendanten Grafen Brühl in der Nacht vom 12. auf den 13. April 1817 (eine Nummer noch am 23. April), doch nehmen wir an, daß er die Erläuterung zu dem Liede usw. in der Form, wie es die Zeitung für die elegante Welt, Ende August, bringt, erst im selben Monat niederschrieb.

123 **Die vornehmen Wirte, Oper von Catel** S. 300

Entstanden: Dresden, den 22. September 1817.

Urdruck: Abendzeitung 1817, Nr. 230 vom 25. September; überschrieben: Dramatisch-musikalische Notizen usw., vgl. die Bemerkungen zu 107.

Wiedergedruckt: in H. III, M und R.

124 **Antwort auf Müllners Bemerkungen über die Melodie zu dem Liede der Brunhilde im „Yngurd"** S. 372

Entstanden: Anfang November 1817 auf der Hochzeitsreise. Auf dem Manuskript steht von Webers Hand: „an Hofrat Müllner geschickt den 12. November 1817 von Mannheim aus."

Urdruck: ? Sowohl Max Maria von Weber wie Jähns sprechen von einem öffentlichen Federstreite zwischen Müllner und Weber, ohne jedoch den Ort des Urdrucks richtig zu bezeichnen. Jähns gibt an, Müllner habe seine Bemerkung in der Musikbeilage zu Nr. 169 der Zeitung für die elegante Welt abdrucken lassen; dort steht der Müllnersche Aufsatz nicht, wohl aber das Lied Webers, vgl. 122, welches der Anlaß zum Streite war. Trotz ausdauernder Forschung wurde ein Abdruck der Müllnerschen wie der Weberschen Bemerkungen in damaligen Zeitungen usw. nicht gefunden; die auf Webers Manuskript stehende Bemerkung, Weber habe seine Antwort an Müllner selbst geschickt, unterstützt unsere Meinung, daß es sich vielleicht nur um eine brieflich ausgetragene Auseinandersetzung handele. Wahrscheinlicher wird diese Annahme noch dadurch, daß Weber und seine junge Frau Mitte November 1817 Müllner in Weißenfels einen Besuch machten und von ihm sehr freundlich empfangen wurden. Weber schreibt an Hinrich Lichtenstein (Dresden, den 14. Mai

1818): „In Weißenfels machte ich die persönliche Bekanntschaft des Theater-Napoleons Müllner, mit dem ich einen sehr interessanten Tag verlebte.“

In Schriftenausgaben: H. III, M und R mit Fehlern in den Notenbeispielen; hier nach dem Manuskript berichtigt.

Bemerkung. Wie schon die früheren Herausgeber, so drucken auch wir die Bemerkungen Müllners ab, ohne welche die Webersche Antwort nicht verständlich ist. Das in der Kgl. Bibliothek zu Berlin liegende Autograph Müllners schließt schon mit den Worten: „Des Komponisten Kunst, in welcher ich leider ein Laie bin;“ (S. 370 dieser Ausgabe). Alles noch Folgende in dem hier gedruckten Aufsatz Müllners scheint nicht von Müllner selbst, sondern einem sich Fachmann dünkenden anderen herzurühren. Schließlich sei noch eine Stelle aus einem von Müllner an Th. Hell geschriebenen Brief (datiert: Weißenfels, den 3. März 1828) zitiert, die wohl den hier veröffentlichten Federstreit betrifft; sie lautet: „Er [Weber] war einer von den wenigen Tondichtern, die denken können, und unsre vielstündige Diskussion über die mögliche Wiedervereinigung der heutigen Musik mit der Dichtkunst, besonders mit der dramatischen, machte mir großes Vergnügen. Sie veranlaßte mich auch zu einem Aufsatze: Über Musik und Sprache, über musikalische Zeit- und Schallgrößen usw., der nicht vollendet wurde, weil der Stoff tiefer in die Mathematik hineinführte, als Weber — seinen mündlichen Äußerungen nach — würde haben folgen können.“ (?)

125 **Das musikalische Konservatorium zu Prag** S. 31

Entstanden: vor dem 24. November 1817 in Dresden.

Urdruck: Abendzeitung 1817, Nr. 281 vom 24. November; nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: in M.

Bemerkung. Dieser Aufsatz ist eine Umarbeitung des schon in Prag über dieses Institut verfaßten (S. 36). Vgl. das in der Bemerkung zu 88 Gesagte.

1818.

126 Einige Bemerkungen, das vom Buchstaben C über die Aufführung der Vestalin den 14. Januar in Nr. 19 der Abendzeitung Niedergeschriebene betreffend S. 377

Entstanden: am 23. Januar 1818 in Dresden.

Urdruck: Abendzeitung 1818, Nr. 22 vom 27. Januar; überschrieben: Dramatisch-musikalische Notizen usw., vgl. die Bemerkung zu 107. Gezeichnet: Carl Maria von Weber.

Wiedergedruckt: in M, nur wenig abweichend vom Urdrucke.

Bemerkungen. Weber hatte eine neue Orchesteraufstellung für die Dresdner Kapelle geschaffen. Bei der Aufführung von Spontinis „Vestalin" am 14. Januar 1818 hatte der König die neue Stellung mißfällig bemerkt und den Intendanten Grafen Vitzthum darüber zur Rede gesetzt. Am 21. Januar erhielt Weber durch den ihm nicht gewogenen Grafen Einsiedel den Befehl des Königs zugestellt, die alte Orchesterordnung augenblicklich wiederherzustellen. Der Befehl blieb ungeachtet eines am 21. Januar noch von Weber abgefaßten langen Schreibens, in dem er seine Maßnahmen gründlich motivierte, in Kraft. Am 23. Januar erschien in der Abendzeitung (Nr. 19) eine Kritik des Buchstabens C über die am 14. Januar stattgehabte Aufführung der „Vestalin". Da heißt es u. a. „so machte es . . . eine sehr unangenehme Wirkung, daß die sonst so gutberechnete Stellung der Instrumente des Orchesters heute ganz verändert war. Dadurch, daß die Kontrabässe, Violoncellos und Posaunen

alle vereint zwischen den Zuhörern und den sanfteren Instrumenten standen, übertäubten sie die letzteren . . ." Durch diese Angriffe fühlte sich der auch durch den ungnädigen und ihn bloßstellenden königlichen Befehl tief gekränkte Weber veranlaßt, nunmehr der Öffentlichkeit, dieser „höchsten Instanz", sich mitzuteilen, und er schrieb diese geharnischte Antwort. —

In W.s Biographie von M. M. v. W., II, S. 141—147, sind diese Geschehnisse kausal und zeitlich falsch dargestellt, vor allen Dingen dadurch, daß die Kritik des Buchstabens C und die Webersche Antwort als die hauptsächlichste Veranlassung hingestellt wird zur Erteilung des königlichen Befehles, die alte Orchesterordnung wiederherzustellen. Die dortigen Angaben sind durch das oben Gesagte zu berichtigen.

In Nr. 28 der Abendzeitung vom 3. Februar 1818 veröffentlicht der Buchstabe C eine längere, matte Erwiderung auf Webers Antwort und verabschiedet sich — von Weber „angefeindet" usw. — vom Publikum. Die Redaktion der Abendzeitung nimmt in einer Fußnote Webern vor der Verdächtigung persönlichen Hasses gegen C in Schutz.

Vgl. hierzu [118] und S. 515.

[127] Autobiographische Skizze S. 3

Entstanden: Dresden, den 14. März 1818.

Urdruck: ? (ob überhaupt für den Druck bestimmt?)

In Schriftenausgaben: H. I Vorwort (mit vielen Lesefehlern), M und R.

Bemerkung. Die Skizze ist für Amadeus Wendt geschrieben, der in der ersten Hälfte des März 1818 in Dresden weilte und der Aufführung der Weberschen Messe in Es beiwohnte. Für welche Zwecke Wendt die Skizze benutzt hat, haben wir nicht erforschen können, doch scheint

sie der Biographie W.s im „Beobachter“ zugrunde zu liegen, einem Stücke, das uns nur durch den in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1826 (14. Juni) enthaltenen: „Kurzen Abriß einer Biographie unsres Carl Maria von Weber. Aus dem Beobachter von Paris und London gezogen“, bekannt wurde.

Diese Skizze verschweigt vieles; ihre ausgiebige, nicht kritische Benutzung bei der Darstellung von Webers Leben (in Schillings Universallexikon der Tonkunst z. B.), gefährdet die historische Treue.

128 Erwiderung, die Romanze in Kinds Schauspiel „Das Nachtlager in Granada“ betreffend S. 381

Entstanden: Dresden, den 19. März 1818.

Urdruck: Zeitung für die elegante Welt, 1818, Nr. 61 vom 28. März; überschrieben: Aus Dresden, den 18. März. Mit vollem Namen gezeichnet.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Bemerkung. Diese Erwiderung betrifft eine mit K unterzeichnete Besprechung des Kindschen Dramas in Nr. 46 der Zeitung für die elegante Welt; gegen die von Weber 1818 komponierte Romanze gebrauchte K. nur die von Weber selbst zitierten Worte. Auf die übrigen von K. gemachten Ausstellungen antworten in der gleichen Nummer mit Weber noch Kind, der Verfasser des besprochenen Stückes, und C. A. Böttiger.

129 Rezept zu einem Drama S. 532

Entstanden: im Winter 1818.

Gedruckt: in H. I, Vorwort.

Bemerkung. Weber erschien als Doktor (Arzt?) auf einem Maskenfeste und verlas dieses Rezept.

130 Der Schlammbeißer, eine Humoreske S. 426

Entstanden: den 12. April und 1. Mai 1818 in Dresden (laut Manuskript).

Gedruckt: in H. I Vorwort, M und R.

Bemerkungen. Weber war in Dresden Mitglied des Liederkreises, einer Vereinigung von Schriftstellern, die das Wort Romantik fortwährend im Munde führten, aber aus der Nüchternheit und Plattheit nur selten herauskamen; ihr Haupt war Friedrich Kind. Der feste Zusammenhalt des Vereins und die gegenseitige Lobhudelei unter den einzelnen Mitgliedern wie auch hie und da eine vereinzelte gute Leistung hatten es vermocht, daß dieser Kreis von Dichtern in Deutschland einen Ruf bekam, der dem der Weimarer Heroen eine Zeitlang Konkurrenz zu machen imstande war. Als Weber mit den Mitgliedern des Vereins zum ersten Male bekannt wurde, sah er sofort voraus, daß ihm aus dieser vornehmen literarischen Vereinigung manche Anregung kommen werde — und er ward ein treues Mitglied. Mehrfach hat er die Versammlungen des Kreises in seinem Hause abgehalten und sich stets zu etwa geforderten schriftstellerischen Leistungen verstanden. Eine solche poetische Arbeit ist der für einen lustigen Abend verfaßte Schlammbeißer. Die Damen des Vereins nannten verschiedene zur Verlosung unter die Männer bestimmte Worte, deren jedes den Titel zu einem Kapitel eines Romans abgab. Das mit Ausarbeitung des ersten Kapitels bedachte Mitglied sponn die Idee des Romans an, die der zweite, dritte usw. — gemäß der von ihm gezogenen Stichworte — weiterentwickelten, bis sie schließlich der letzte zu einem gewissen Abschluß zu führen hatte.

Weber zog das Wort „Schlammbeizger“, das wir in das jetzt gebräuchliche „Schlammbeißer“ umzuwandeln uns er-

laubten. Auf dem Manuskript ist von Webers Hand noch vermerkt: „Vorgelesen im Dichterkreis 2. Mai 1818.“

131 **Die Entführung aus dem Serail, von Mozart** S. 302

Entstanden: Dresden, den 11. Juni 1818.

Urdruck: Abendzeitung 1818, Nr. 142 vom 16. Juni; überschrieben: Dramatisch-musikalische Notizen usw., vgl. die Bemerkung zu 107.

Wiedergedruckt: in H. III, M und R. Bei H und R falsch als vom Mai 1818 stammend bezeichnet.

132 **An Herrn Fesca in Wien** S. 408

Entstanden: Hosterwitz, den 2. Juli 1818 (laut Manuskript).

Gedruckt: in H., Vorwort I, und M. Bei M falsch als vom Juni stammend bezeichnet. Dieser Brief steht inhaltlich im engsten Zusammenhange mit Webers Aufsatz über die Tondichtweise des Herrn Fesca, und ausdrücklich wird im Schreiben auf diesen, damals freilich noch gar nicht geschriebenen Aufsatz hingewiesen. Der Brief ist also nicht, wie M irrig angibt, an Herrn Fränzl in München, sondern an Herrn Fesca in Wien gerichtet; ein Vermerk Webers auf dem Konzepte („an Hrn. Fesca in Wien“) bestätigt dies ausdrücklich. Vgl. 133 und S. 332.

133 **Die Tondichtweise des Herrn Konzertmeisters Fesca in Karlsruhe, nebst einigen Bemerkungen über Kritikenwesen überhaupt** S. 332

Entstanden: Hosterwitz, den 22. und 23. Juli 1818.

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1818, Bd. XX, S. 585 ff. Unterzeichnet: Dresden, im Juli 1818. Carl Maria von Weber.

Wiedergedruckt: in H. III, M und R hie und da erheblich abweichend vom Urdrucke.

Aus Briefen. Weber an Rochlitz (Hosterwitz, den 24. Juli 1818): „Hier folgt eine Portion für die M. Z. [Musik. Zeitung], die ich bitte sobald als nur möglich dem Publikum vorzusetzen — zur Beruhigung Fescas. Ich wünsche, daß manches darin ein Wort zu seiner Zeit sein möge, ich glaube mich zunächst berufen, es auszusprechen, da ich ebensogut Partei als Richter bin und in beiden Beziehungen dem Publikum gegenüberstehe." — Weber an Alex. v. Dusch (Anfang 1821): „Ich hätte längst auch selbst an Fesca geschrieben, hätte ich nicht die Scheu, zudringlich zu erscheinen oder gar einer lächerlichen Protektionsmiene beschuldigt werden zu können befürchtet. Nun ist dies alles gehoben. Fesca hat mir freundliche Zeilen geschrieben, ich habe ihn mit heutiger Post um seine Oper bitten können, und somit möge der Himmel weiter sorgen, daß man mir auch die Kräfte gibt und läßt, sie würdig aufführen zu können."

Bemerkung. Vgl. 132 und S. 408.

134 Das Fischermädchen, Oper von J. P. Schmidt S. 305

Entstanden: den 2. Dezember 1818 in Dresden.

Urdruck: Abendzeitung 1818, Nr. 288 vom 3. Dezember; überschrieben: Dramatisch-musikalische Notizen usw., vgl. die Bemerkungen zu 107.

Wiedergedruckt: in H. III, M und R. Bei M falsch als vom Jahre 1817 stammend bezeichnet.

135 Bemerkungen zu notwendiger Würdigung der von Dresden aus in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung erscheinenden musikalischen und theatralischen Beurteilungen S. 382

Entstanden: Dresden, den 11. Dezember 1818.

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1818, Bd. XX, S. 877ff. Gezeichnet: Carl Maria von Weber,

kgl. sächs. Kapellmeister und Direktor der kgl. deutschen Oper.

Wiedergedruckt: in M abweichend vom Urdrucke.

Aus Briefen. Weber an seinen Freund Prof. Gubitz in Berlin (Dresden, den 14. Dezember 1818): „Wenn mir's die Gegner gar zu toll machen, so trete ich einmal recht offen dazwischen, und da bleibt denn manchmal einer auf dem Platze. So habe ich den sauberen ehemaligen Berichterstatter musikalischerseits in der Abendzeitung, den Buchstaben C abgefunden [vgl. 126], und eben jetzt habe ich in der Musikalischen Zeitung einem die Lanze vorgehalten auf seinen übeln Wegen. Daß man damit seine Zeit töten muß!" — Weber an Gänsbacher (Dresden, den 24. Dezember 1818): „Mein Geschäft geht seinen ruhigen Gang, gerade aus, mitten durch!" — Weber an J. P. Schmidt (Dresden, den 19. Januar 1819): „Ich komme wieder auf Rezensionen zurück. Da sind wir auch übel daran. Es ist hier durchaus niemand, der sich der Sache mit Wärme annehme. Die es könnten, wollen nicht wahr sein, und so muß ich einem um den andern das Handwerk legen, vide Musik. Zeitung Nr. 51 . . ."

Bemerkung. Zum näheren Verständnis der Weberschen Bemerkungen bringen wir die in der früheren Ausgabe fehlende Nachschrift der Redaktion der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, wie die in Nr. 6 des Jahrganges 1819 dieser Zeitung stehende Erwiderung der angegriffenen Korrespondenten zum Abdruck. — Vgl. auch 136 S. 387.

1819.

136 An die Dresdner Herren Korrespondenten der Allgemeinen Musikalischen Zeitung A. C. H. S. 387

Entstanden: Dresden, den 17. Februar 1819.

Urdruck: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1819,

II. Intellegenzblatt vom März. Unterzeichnet: Carl Maria von Weber.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Bemerkung. Diese kurze Abfertigung ist die Antwort Webers auf die Erwiderung der von ihm in der Musikalischen Zeitung 1817 angegriffenen Korrespondenten. Diese Erwiderung haben wir S. 386 abgedruckt. — Die Dresdner Referenten in der Musikalischen Zeitung schweigen von hier ab bis Mai 1822 fast ganz.

137 **Schreiben an Herrn Pastenaci, der um Beurteilung seiner Walzer gebeten hatte** S. 182

Entstanden: Hosterwitz, den 5. August 1819.

Gedruckt: in H. III und M (als: An Herrn Pastenacci zu Schippenbeil in Ostpreußen).

Bemerkung. Diese Walzer erschienen — trotz Webers Abraten — in Königsberg bei Unger als: Huit grandes Valses pour le Pianoforte par E. Pastenaci. Oeuvre 1. Eine halb anerkennende, halb absprechende Rezension derselben (nicht von Weber) befindet sich in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1819, Nr. 51.

138 **Simson an Delila, bei einem Maskenfeste** S. 531

Entstanden: den 30. Dezember 1819 in Dresden.

Gedruckt: in H. Vorwort I, und W.s Biographie von M. M. v. W., II.

Bemerkung. Über die Entstehung dieses Gedichtes sagt Max Maria von Weber: „[Großen Scherz] bereitete die Verabredung, an diesem Abend [Sylvester 1819 im Liederkreis bei Fr. Aug. Kuhn] im Charakter bekannter historischer Paare der Dame ein Geschenk zu überreichen. Weber fand es selbst höchst lustig, daß ihm durch das Los die Person des Simson zuteil ward, und mit dem köstlichsten komischen Pathos, den Eselskinnbacken in der Hand. überreichte er

seiner auserwählten Delila die Atrappe eines Rasierzeuges, in welcher sich Bänder befanden."

139 **Zu einem Kristallhumpen** S. 533

Entstanden: den 30. Dezember 1819 in Dresden.

Gedruckt: in H. Vorwort I, und W.s Biographie von M. M. v. W., II.

Bemerkung. Die bei Friedr. Aug. Kuhn zu Sylvester 1819 versammelten Mitglieder des Liederkreises überreichten sich gegenseitig Geschenke. Weber brachte einen mit diesem Gedichte begleiteten Kristallhumpen dar, der durch das Los in den Besitz des Freischützdichters Kind gelangte.

1820.

140 **Emma di Resburgo, Oper von Meyerbeer** S. 305

Entstanden: Dresden, den 18. Januar 1820 (laut Manuskript).

Urdruck: Abendzeitung 1820, Nr. 17 und 18 vom 21. und 22. Januar; überschrieben: Dramatisch-musikalische Notizen usw., vgl. die Bemerkung zu 107.

Wiedergedruckt: in H. III, M und R. Bei M falsch als vom 15. Januar 1820, bei R falsch als vom Jahre 1819 stammend bezeichnet.

Aus Briefen. Weber an Hinrich Lichtenstein (Dresden, den 27. Januar 1820): „Mir blutet das Herz, zu sehen, wie ein deutscher Künstler, mit eigner Schöpfungskraft begabt, um des leidigen Beifalls der Menge willen, zum Nachahmer sich herabwürdigt. Ist es denn gar so schwer, den Beifall des Augenblicks — ich sage nicht, zu verachten, aber doch nicht als Höchstes anzusehen? — Kannst Du zufällig meinen Aufsatz über Meyerbeer in der Abendzeitung lesen, so tue es. Übrigens bitte ich Dich, dies nur Dir gesagt sein zu lassen, um der braven Eltern willen

und in der Hoffnung, daß Meyerbeer selbst von seiner Verirrung zurückkehrt."

Bemerkungen. Dieser Aufsatz wurde die Ursache des auf Weber im Literarischen Merkur erfolgten heftigen Angriffs, vgl. [141] und S. 388 und S. 391.

Die italienische Partei in Dresden war aufs äußerste empört über Webers in diesem Aufsatz und in seiner Erwiderung auf die im Literarischen Merkur erfolgten Angriffe enthaltnen Worte, und Weber trug daher Sorge, die eingetretene Spannung nicht noch zu vermehren. Als die Redaktion des „Freimüthigen" daher vor den Abdruck seines Aufsatzes über Meyerbeers Oper aus der Abendzeitung ein vom Herausgeber Kuhn gezeichnetes Vorwort brachte, das die Italiener beleidigen mußte, ließ Weber in der Abendzeitung die weiter unten folgende Erklärung ergehen. In dem Vorwort des „Freimüthigen" (Nr. 39 vom 24. Februar 1820) heißt es: „Ein höchst interessanter Streit, die Bildung einer deutschen Oper betreffend, welche rein national sei, hat sich in Dresden, vormals dem Sitze der ausschließlich italienischen Musik erhoben. Der treffliche C. Maria von Weber steht an der Spitze derer, welche deutsche Nationalität, d. h. deutsche Gründlichkeit wünschen; ihm gegenüber erblicken wir die Italiener, welchen Klingklang lieber ist, als eine zum Denken stoffgebende Musik." — Die von der Redaktion der Abendzeitung gezeichnete, wohl von Weber aufgesetzte Erklärung lautet (Abendzeitung 1820, Nr. 58 vom 9. März): „Der Herr Kapellmeister Carl Maria von Weber wurde vom Verleger des Freimüthigen [Schlesinger in Berlin], welcher auch der Herausgeber seiner musikalischen Arbeiten ist, ersucht, den Abdruck der in Nr. 17 und 18 der Abendzeitung von diesem Jahre enthaltenen Dramatisch-musikalischen Notizen in der erstgedachten Zeitschrift zu erlauben, und unterzeichnete, deshalb befragte Redaktion bewilligte dies gern. So er-

schien denn dieser Aufsatz in Nr. 39 und 40 des Freimüthigen, jedoch ohne die nötige Bemerkung, daß er aus der Abendzeitung entlehnt sei, wieder. Da nun aber auch derselbe mit einem Vorworte des Herrn Dr. Kuhn dort eingeführt ist, so hat unterzeichnete Redaktion im Namen des Herrn Carl Maria von Weber hiermit zur Vermeidung jeder Mißdeutung zu erklären, daß demselben von diesem Vorworte auch nicht das geringste wissend, noch weniger solches von ihm veranlaßt worden sei."

[141] Carl Maria von Webers Berichtigung der Bemerkungen in No. 13 des Literarischen Merkurs über seine dramatisch-musikalischen Notizen in No. 17 und 18 der Abendzeitung S. 391

Entstanden: Dresden, den 15. Februar 1820.

Urdruck: Literarischer Merkur 1820, Nr. 14 vom 17. Februar.

Wiedergedruckt: in H. Vorwort III, M und R stark abweichend vom Urdrucke und höchst unvollständig. Die von Weber gebrachten Zitate aus seinen früheren Aufsätzen fehlen, ebenso die Webersche Nachschrift.

Bemerkungen. Diese Berichtigung ist die Antwort auf die durch Webers Aufsätze über Meyerbeers „Emma di Resburgo" ([140] und S. 305) hervorgerufenen Angriffe im Literarischen Merkur. Da es sich hier um einen höchst interessanten Federstreit handelt, der die Wichtigkeit und Bedeutung der Weberschen Einführungen in aufzuführende Opern für die damalige Zeit voll erweist, so bringen wir den von der Gegenpartei (wahrscheinlich von Therese aus dem Winkel, dem von Weber stark angegriffenen Buchstaben C, siehe [118] und [126]) herrührenden Artikel ganz zum Abdruck. Ebenso schien uns die Hinzufügung der redaktionellen Nachschriften sehr ratsam. —

Werden in dem von der italienischen Partei ausgehenden Aufsatze Webers erzieherische Pläne hart angegriffen, so hält die Redaktion des Literarischen Merkurs ihr Versprechen der Unparteilichkeit und bringt in Nr. 60 vom 27. Juli desselben Jahres gelegentlich der Kritik über Marschners Oper „Heinrich IV. und d'Aubigné" folgenden Passus: „Ein kompetenter Richter und hochgeachteter Meister hatte sich bereits vor einigen Wochen [in der Abendzeitung] höchst günstig darüber ausgesprochen . . ., in der Absicht, durch öfter wiederholte vorläufige Winke über zu erwartende Kunstleistungen nützlich und belehrend der öffentlichen Aufmerksamkeit zu Hilfe zu kommen und dadurch den Künstlern wie den Kunstfreunden einen höchst dankenswerten Dienst zu erweisen."

142 **Der Wettkampf zu Olympia, Oper von Poißl** S. 310

Entstanden: Dresden, den 13. März 1820.

Urdruck: Abendzeitung 1820, Nr. 64 vom 16. März; überschrieben: Dramatisch-musikalische Notizen usw., vgl. die Bemerkung zu 107.

Wiedergedruckt: in H. III, M und R.

Bemerkung. Weber benutzt hier teilweise seine 1816 verfaßte Einführung in Poißls „Athalia"; vgl. S. 269.

143 **Die Bergknappen, Oper von Hellwig** S. 312

Entstanden: Dresden, den 21. April 1820.

Urdruck: Abendzeitung 1820, Nr. 98 vom 25. April; überschrieben: Dramatisch-musikalische Notizen usw., vgl. die Bemerkung zu 107.

Wiedergedruckt: in H. III, M und R.

144 **Heinrich der Vierte und d' Aubigné, Oper von Marschner** S. 315

Entstanden: den 7. oder 8. Juli 1820 in Dresden.

Urdruck: Abendzeitung 1820, Nr. 164 vom 11. Juli; überschrieben: Dramatisch-musikalische Notizen usw., vgl. die Bemerkung zu 107.

Wiedergedruckt: in H. III, M und R.

145 Bemerkungen zur Komposition der Musik zum Schauspiel „Preziosa“ von Wolff S. 218

Entstanden: Dresden, den 13. Juli 1820.

Gedruckt: in H. III und R; fehlt in M.

Bemerkung. Diese Bemerkungen sind einem Briefe Webers an P. A. Wolff entnommen. Die Komposition der Preziosa-Musik beendete Weber am 15. Juli 1820.

1821.

146 Johann Baptist Gänsbacher S. 340

Entstanden: Anfang März 1821 in Dresden.

Urdruck: Abendzeitung 1821, Nr. 63 vom 14. März, unter der Rubrik: Korrespondenz-Nachrichten. Überschrieben: Innsbruck, im Februar 1821. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: hier zum ersten Male.

Bemerkung. Webers Verfasserschaft geht aus folgender Stelle eines Briefes an Gänsbacher (Dresden, den 28. März 1821) hervor: „Welche Freude hat mir Dein lieber Brief vom 22. Februar gemacht, den ich den 28. erhielt. Ich würde ihn mit umgehender Post beantwortet haben, hätte ich nicht auch gewünscht, die Gegenfreude Dir machen zu können. Hier folgt der gedruckte Beweis, daß es meine innigste Freude ist, wenn ich der Welt etwas von Dir mitteilen und sagen kann.“ — Ein auf der Grundlage dieser Charakteristik hergestellter knapper Bericht über Gänsbachers Leben und Wirken wurde von Weber Ende Januar 1823 seiner Eingabe an die Intendanz, eine neue

Musikdirektorstelle am Theater zu errichten und diese Stellung Johann Gänsbacher zu übertragen, beigelegt.

147 **Johann Sebastian Bach** S. 341

Entstanden: Dresden, den 20. April 1821.

Urdruck: als Artikel: Bach in der Allgemeinen Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste von J. S. Ersch und J. G. Gruber, 7. Teil, Leipzig 1821. Unterzeichnet: Carl Maria von Weber.

Wiedergedruckt: in H. III, M und R stark abweichend vom Urdrucke und unvollständig.

Bemerkung. Vgl. hierzu 14 S. 229.

148 **Dank, ausgesprochen nach der Uraufführung des „Freischützen“ in Berlin 1821** S. 401

Entstanden: Berlin, den 19. Juni 1821.

Urdruck: Vossische privilegierte Berliner Zeitung, 1821, Nr. 74 vom 21. Juni. Mit vollem Namen gezeichnet.

Wiedergedruckt: in W.s Biographie von M. M. v. W., II, abweichend vom Urdrucke. Bisher in keiner Schriftenausgabe.

Bemerkung. Man vergleiche das in der Anmerkung 118 (Spontini) Gesagte. — Die in [ ] stehende Stelle befindet sich nur im Konzepte Webers, nicht im Urdrucke.

149 **An die zur Kur in Schandau weilende Gattin** S. 530

Entstanden: Juli oder August 1821 in Dresden.

Gedruckt: hier zum ersten Male, nach dem Manuskripte.

Bemerkung. Weber brachte seine Gattin am 21. Juli 1821 zur Kur nach Schandau, wo sie in Gesellschaft ihrer Freundin Frl. von Hanmann mehrere Wochen verblieb.

150 **Ein bürgerliches Familienmärchen** S. 424

Entstanden: Dresden, den 25. Dezember 1821.

Gedruckt: in H., Vorwort I; M und R.

Bemerkung. Für die Feier des Sylvesterabends im Liederkreis (vgl. die Bemerkungen zu 130) waren den Männern von den Damen komische Fragen zur Beantwortung aufgegeben worden. Weber löste seine Aufgabe mit der Verlesung dieses Märchens.

1824.

151 **Metronomische Bezeichnungen zur Oper „Euryanthe" nebst einigen allgemeinen Bemerkungen über die Behandlung der Zeitmaße** S. 220

Entstanden: Dresden, den 6., 8. und 9. März 1824.

Gedruckt: zum ersten Male vollständig in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, 1848, Nr. 8, S. 123 durch F. W. Jähns. Bisher in keiner Schriftenausgabe.

Bemerkung. Diese metronomischen Bezeichnungen schrieb Weber auf Wunsch des Kapellmeisters am Leipziger Theater Aloys Präger, der Mitte Mai 1824 die „Euryanthe" in Leipzig zur Aufführung brachte. In der Folge sandte Weber diesen Aufsatz auch anderen Bühnen, welche die Euryanthe einstudierten, zu. — In der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1827, Nr. 28 vom 11. Juli, veröffentlicht Präger unter dem Titel: „Einige Bemerkungen über den rhythmischen Vortrag von charakteristischen Gesangsstücken. Von Carl Maria von Weber" den an ihn gerichteten Weberschen Brief und die von Weber den metronomischen Bezeichnungen beigefügten allgemeinen Bemerkungen. Der Schluß des Weberschen Briefes lautet: „Betrachten Sie es also als ein Gespräch zwischen uns beiden, das sich zufällig auf das Papier verirrt hat." — Der Webersche Aufsatz ist auch der bei Schlesinger in Berlin erschienenen

Partitur der „Euryanthe“ (herausg. von E. Rudorff) vorgedruckt.

152 **Schreiben an Herrn Aloys Fuchs in Wien** S. 52

Entstanden: Hosterwitz, den 27. Mai 1824.

Gedruckt: H., Vorwort I, und M.

Bemerkungen. Fuchs bat Weber um die Mitteilung, welche Aussichten auf wirtschaftliche und künstlerische Erfolge er habe, wenn er sich dem Berufe des Musikers widme. — In der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1826, Nr. 38 vom 26. September, wird unter dem Titel: „Carl Maria von Weber an alle die, welche sich der Kunst widmen möchten“ von ungenannter Seite (es ist Fuchs selbst) Webers Schreiben, ohne Nennung des Adressaten veröffentlicht. Der Einsender sagt: „Ich wünsche dadurch den zunächst mir gewidmeten Lehren allgemeinere Wirksamkeit zu geben, und gewiß gibt es zu solchem Zwecke kein besser gedachtes, offeneres Geständnis aus dem Munde eines solchen Mannes, dessen vortrefflicher Charakter sich zugleich so schön darin ausspricht.“

153 **Über die Aufführung der Oper Euryanthe von Carl Maria von Weber in Berlin** S. 402

Entstanden: Hosterwitz, den 23. Juni 1824.

Urdruck: Abendzeitung 1824, Nr. 153 vom 26. Juni. Unter der Rubrik: Nachrichten aus dem Gebiete der Künste und Wissenschaften. Nicht unterzeichnet.

Wiedergedruckt: in W.s Biographie von M. M. v. W., II; bisher in keiner Schriftenausgabe.

Aus Briefen. Weber an Hinrich Lichtenstein (Hosterwitz, den 17. Mai 1824): „Holtei hatte eine bittere Satire gegen Sp. [Spontini] hier der Abendzeitung eingeschickt;

ich habe aber den Abdruck verhindert, um nicht noch mehr Öl ins Feuer zu gießen, besonders von hier aus." — Weber an Lichtenstein (Dresden, den 24. Juni 1824): „Ich habe es nun an der Zeit gehalten, etwas von hier aus über die Geschichte zu sagen und werde Dir mit nächster Post den in der Abendzeitung erscheinenden Artikel senden, den ich heute abzuschreiben unmöglich mehr Zeit habe. Noch habe ich meinen Namen reserviert, werde aber nie leugnen, diesen Artikel gemacht zu haben, dessen Mäßigung hoffentlich erkannt werden wird."

Bemerkung. Dieser Artikel ist das einzige von Weber der Öffentlichkeit übergebene Dokument seines brieflich geführten hartnäckigen Kampfes mit Spontini um die Aufführung der Euryanthe. Vgl. die Anmerkung 118 (Spontini).

154 **An seinen Schüler Julius Benedikt** S. 50

Entstanden: Hosterwitz, den 24. Juni 1824.

Gedruckt: in H., Vorwort I (falsch als an: Emil [Freitag] gerichtet bezeichnet) und W.s Biographie von M. M. v. W., II.

Bemerkung. Mit diesem Schreiben entließ Weber seinen liebsten Schüler in die Welt. Er stellte ihm noch folgendes Zeugnis aus: „Daß Herr Julius Benedikt aus Stuttgart die Tonsetzkunst bei mir studiert und sein ausgezeichnetes Talent einen vorzüglichen Künstler hoffen läßt, beglaubigt hiermit auf Verlangen

Dresden, den 24. Juni 1824.

C. M. von Weber,

Kgl. Sächs. Kapellmeister."

1825/1826.

155 **Zwei Schreiben an Castil-Blaze in Paris** S. 404

Weber protestiert öffentlich gegen die unrechtmäßige Aufführung und Bearbeitung seiner Opern „Freischütz“ und „Euryanthe“.

Entstanden: das erste Schreiben am 15. Oktober 1825 zu Dresden, das zweite am 4. Januar 1826 ebenda.

Urdruck: in einem französischen Journal vom Jahre 1826 (siehe Bemerkungen).

Wiedergedruckt: Adolphe Jullien, Weber à Paris en 1826 (Paris 1877). Bisher in keiner Schriftenausgabe.

Bemerkungen. Die beiden in französischer Sprache abgefaßten Schreiben waren persönlich an den über die Grenzen Frankreichs hinaus bekannten Musikschriftsteller und Kritiker François Castil-Blaze (1784—1857) gerichtet. Da dieser auf die im zweiten Schreiben ausgesprochenen Forderungen Webers nicht einging, gab Weber dem Verleger Maurice Schlesinger in Paris den Auftrag, beide Schreiben zu veröffentlichen. Er schreibt an Schlesinger (Dresden, den 5. Januar 1826): „Ich ersuche Sie . . ., Herrn Castil-Blaze beiliegenden an ihn adressierten Brief zu übergeben, . . . mit dem Bemerken, daß ich verlangte, er möge sich sogleich verbindlich machen, meine Arbeiten nicht ferner als die seinigen zu betrachten und die Musikstücke aus Euryanthe, die er in der Partitur de chasse de Henri IV benutzt hat, wieder herauszunehmen. Sollte er wider alles Vermuten keine befriedigende Antwort geben (Que si par impossible il se tenait sur la négative), so ersuche ich Sie, meine beiden an ihn gerichteten Briefe in alle Pariser Journale einrücken zu lassen. Das Gerechtigkeitsgefühl der französischen Nation ist zu groß, als daß sie ruhig die Rechte und Werke eines Künstlers, dem sie eine ihn hoch ehrende Teilnahme bezeugt, sollte ferner mißhandeln lassen.“ Schle-

singer kam der Bitte insofern nach, als er beide Schreiben ohne von Weber erbetene Vorbemerkungen in einem Journale abdrucken ließ. Adolphe Jullien hat den Urdruck aufgefunden und beide Schreiben zum ersten Male wieder veröffentlicht (1877); leider verschweigt er den Fundort aus rein egoistischen Gründen: „je ne le nommerai pas . . ., pour forcer [mes confrères] de tenir compte de ma peine, à moins qu'ils ne préfèrent chercher eux-mêmes à leur tour — et peut-être ne pas trouver.“ — Wenn Weber im zweiten Schreiben vom 4. Januar 1826 bedauert, von Castil-Blaze noch keine Beantwortung des ersten Briefes erhalten zu haben, so kann der erste Brief unmöglich erst — wie Jullien mitteilt — am 15. Dezember 1825 in Dresden geschrieben sein. Am 15. Oktober 1825 richtete Weber ein Schreiben an den Direktor der Komischen Oper in Paris, den Chevalier Pickencourt, den er vor Ankauf einer nicht von ihm (Weber) selbst hergestellten Partitur des Freischützen warnt; wir nehmen an, daß gleichzeitig mit diesem Schreiben der erste Brief an Castil-Blaze abging und haben uns erlaubt, das bei Jullien mitgeteilte Datum dahin zu korrigieren.

Das Publikum nahm übrigens von den Weberschen Schreiben fast keine Notiz, und die Replik Castil-Blazes auf die ihm gemachten Vorwürfe ist im ganzen so matt, daß sich ein weiteres Eingehen erübrigt. Weber wurden im Februar 1826 bei seinem kurzen Aufenthalte in Paris die höchsten Ehrungen zuteil.

156 **Rundschreiben an sämtliche Bühnen** S. 407

Entstanden: Dresden, im Januar 1826.

Urdruck: ? Das Schreiben soll in mehreren Zeitschriften gedruckt stehen, indessen wurde bisher noch kein zu Webers Lebzeiten erfolgter Abdruck gefunden.

Gedruckt steht das Schreiben in W.s Biographie von M. M. v. W., II; es fehlt in den bisherigen Schriftenausgaben.

Bemerkung. Die Veranlassung zu diesem Schreiben waren mannigfache in das Eigentumsrecht Webers getane Eingriffe (besonders sein Streit mit Castil-Blaze in Paris, wegen der nicht berechtigten, das Kunstwerk als solches schwer schädigenden Aufführung des „Freischütz" und der „Euryanthe", siehe 155 S. 404).

Entstehungszeit unbekannt.

157 Anagramm-Charade (Die Fuge) S. 513

Entstanden: ? (Wahrscheinlich in der Lehrzeit bei Vogler, 1810 in Darmstadt).

Gedruckt: in H. III, M und R.

158 Trinkspruch S. 514

Entstanden: ? (Vielleicht in der Stuttgarter Zeit 1808/09 oder während des Darmstädter Aufenthaltes 1810).

Gedruckt: in H. III, M und R.

159 Verspottung des eigenen Versemachens S. 535

Entstanden: ? Das im Gedichte vorkommende Wort „Chaisenträgerprosa" — Anspielung auf die jetzt noch in Dresden bestehende Gilde der Chaisenträger — läßt mit Sicherheit schließen, daß diese Verspottung in Webers Dresdner Jahren (1817—26) niedergeschrieben ist.

Gedruckt: hier zum ersten Male, nach dem sehr schwer leserlichen, starke Korrekturen aufweisenden Manuskripte Webers.

Fragment. 1809—1820.

160 **Tonkünstlers Leben.** S. 437

Fragmente eines Romans.

Entstanden:

1809: Fragment einer musikalischen Reise, die vielleicht erscheinen wird. (Viertes Kapitel, S. 462.)

2. Dezember 1809: Erstes Kapitel der ersten Ausarbeitung, S. 445.

10. September 1810: siehe unten Brief an Gänsbacher.

24. September 1810 in Darmstadt: Sechstes Kapitel, S. 476.

9. Oktober 1810. Brief aus Darmstadt an Gänsbacher: „Am Künstlerleben arbeite ich fleißig."

14. Oktober 1810 in Mannheim: S. 497.

4. Dezember 1810 in Heidelberg.

18. Januar 1811: Siebentes Kapitel, S. 500.

2. Oktober 1811 in Darmstadt: S. 490.

5. Oktober 1811 in Darmstadt: S. 492.

Januar 1812 in Leipzig: Drittes Kapitel, S. 455.

24. September 1812 in Gotha.

12. Juni 1813: Epilog des Hanswursts zur französischen Oper, S. 483.

4. Februar 1816, Brief aus Prag an Rochlitz: „ich werfe so manchmal eine kleine Skizze hin."

18. Februar 1816 in Prag.

24. November 1816: S. 487.

2. Dezember 1816 in Berlin.

7. Dezember 1816 in Berlin: Randbemerkungen, S. 504.

7. Januar 1817: S. 470.

17. Januar 1817 in Dresden: Randbemerkungen, S. 503.

12. Juni 1818 in Dresden: Epilog des Hanswursts zur deutschen Oper, S. 489.

14. November 1818 in Dresden: Gedanken und Notizen, S. 505.

15. Februar 1819 in Dresden, Tagebuchnotiz: „Ein Kapitel ins Künstlerleben.“ S. 469.

17. Februar 1819 in Dresden: Erstes Kapitel zweiter Ausarbeitung, S. 448.

20. März 1819 in Dresden: Parodie der Kapuzinerpredigt, S. 473.

16. Juli 1820: S. 459.

Urdrucke:

1. Morgenblatt für gebildete Stände 1809, Nr. 309 vom 27. Dezember: Fragment einer musikalischen Reise, die vielleicht erscheinen wird. Unterzeichnet: Carl Marie. (In vorliegender Ausgabe Kapitel 4.)

2. Die Muse, Monatsschrift, herausg. von Fr. Kind. I. Band, Leipzig, bei Göschen 1821. Auf S. 49—72 dieser Monatsschrift stehen als „Bruchstücke aus Tonkünstlers Leben. Eine Arabeske von Carl Maria von Weber“ gedruckt: das erste Kapitel der zweiten Ausarbeitung (vorliegende Ausgabe S. 448), das dritte Kapitel (vorliegende Ausgabe S. 455) und auf S. 79—98 das fünfte Kapitel (vorliegende Ausgabe S. 466). — Kind gibt in seinem „Freischützbuche“ S. 155 Anm. irrtümlich an, der Abdruck dieser Teile aus Webers Roman befinde sich in der von ihm herausgegebenen „Harfe“.

3. W. G. Beckers Taschenbuch zum geselligen Vergnügen. Herausg. von Fr. Kind, 1827, bringt S. 371—385 unter dem Titel: 12. Dichterreliquie ein „Viertes Bruchstück aus: Tonkünstlers Leben. Eine Arabeske. Von Carl Maria von Weber.“ Es ist ein großer Teil des sechsten Kapitels (vorliegende Ausgabe S. 476—485 „kein Kleid ihr mehr passen will“). — Der Abdruck dieses Bruchstückes ist sicher von Weber († 1826) noch veranlaßt, bezw. gestattet worden.

Wiedergedruckt ist einiges aus den ebengenannten Urdrucken: in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1821, Nr. 12, S. 198—200 unter der Überschrift: Miszellen mit einem Nachwort (jedenfalls von Rochlitz); in „Rossinis Leben und Treiben, vornehmlich nach den Nachrichten des Herrn von Stendhal geschildert und mit Urteilen der Zeitgenossen über seinen musikalischen Charakter begleitet von Amadeus Wendt", Leipzig, 1824, S. 380—384; in der Zeitschrift „Symphonia. Fliegende Blätter für Musiker und Musikfreunde", 1866, Nr. 2 und anderswo. In Nohls „Musikerbriefen", 1873, S. 195 ist der in vorliegender Ausgabe als 2. Kapitel gebrachte Abschnitt fälschlich als nicht zum Künstlerleben gehörig bezeichnet.

In den bisherigen Schriftenausgaben H, M und R erfolgte der Abdruck des Romans ohne Berücksichtigung der Urdrucke, allein nach dem noch vollständig vorhandenen Konzept. Die Urdrucke stellen sich aber als eine stilistisch usw. verbesserte Umarbeitung der Konzepte durch Weber dar und weichen oft ganz erheblich vom Konzepte ab. Dieser Ausgabe sind die Urdrucke zugrunde gelegt; der zu Webers Lebzeiten noch nicht gedruckte, in den bisherigen Schriftenausgaben schon enthaltene Teil des Romans wurde nochmals nach dem Manuskripte durchgesehen, wobei viele Lesefehler der früheren Herausgeber berichtigt und auch manches ergänzt werden konnte.

Aus Briefen. Weber an Gänsbacher (Darmstadt, den 24. September 1810): [ich trug Cotta] „mein Künstlerleben zum Verlag an. Er nahm es zu meiner großen Freude an, und es soll künftiger Ostermesse mit einigen Kupfern erscheinen. Sein Verlag hat einen so ausgezeichneten literarischen Ruf, daß dadurch allein schon das Glück und der Wert meiner Arbeit in den Augen der Welt halb entschieden ist." — Weber an Rochlitz (Prag, den 4. Februar 1816): „Apropos, haben Sie die Phantasiestücke von Hoffmann,

vier Teile, gelesen? und was halten Sie davon? Ich finde viel Treffliches, blühende, ja oft toll überschäumende Phantasie darin, und das Ganze — mit Erlaubnis gesagt — wie mir scheint ohne bestimmten Zweck gehabt zu haben, hingeworfen. Der erste Teil gefällt mir am besten. Bei der Gelegenheit ist die Lust, mein Künstlerleben wieder vorzunehmen, lebendig in mir erwacht, und ich werfe so manchmal eine kleine Skizze hin. Aber allein kann ich so etwas nicht arbeiten, ich muß einen Freund haben, dessen Urteil mich berichtigt, dessen Beifall mich befeuert. Könnte ich Sie doch zu mir hexen!"

Bemerkungen. Siehe das vom Herausgeber in seinem Vorwort über den Roman Gesagte.

In Webers Leben traten hie und da kurze Perioden auf, wo ein heißer Drang nach schriftstellerischer, ja poetischer Tätigkeit ihn überkam. Diesen, meist durch die Lektüre vortrefflicher Bücher verursachten Stimmungen verdankt der Roman in der Hauptsache seine Entstehung. Auch der persönliche Verkehr mit Schriftstellern förderte die Arbeit am Romane sehr; ganz besondere Anregung erhielt Weber von Rochlitz in Leipzig, dem Herzog August von Gotha, dem romantischen Dichter Clemens Brentano in Prag und Ludwig Tieck in Prag und Dresden. Einiges Nähere wird des Herausgebers Arbeit über Weber als Schriftsteller und Ästhetiker noch mitzuteilen haben.

Die bereits zu Webers Lebzeiten veröffentlichten Bruchstücke des Romans fanden selbst den Beifall angesehener literarischer Persönlichkeiten, wir führen hier nur eins der kürzesten Urteile, aus dem Munde Karl Försters stammend, an (Abendzeitung 1821, wissenschaftliche Beilage zu Nr. 9): „Es [die Bruchstücke] sind tiefe Blicke in das Leben oder vielmehr geniale Griffe aus dem Leben, aus der eigenen Brust des vielerfahrenen Künstlers."

Das „Fragment einer musikalischen Reise" (Viertes

Kapitel) mit seinen an sich harmlosen satirischen Bemerkungen über Beethovens Eroica hat, vereint mit den vom Beethovenbiograph Schindler ausgesprochenen Verdächtigungen Webers, dazu geführt, Weber als den Verfasser mehrerer Kritiken hinzustellen, die vernichtende Urteile über Beethovens Symphonien usw. enthalten. Die gänzliche Haltlosigkeit insbesondere der von Schindler keck aufgestellten Behauptungen wird der Herausgeber in seiner obenerwähnten Arbeit nachweisen.

Weber hat sich bei Niederschrift des Romans an den von ihm entworfenen Plan (S. 439—444) nur selten gehalten, eine wirklich einwandfreie Einordnung und Nummerierung der einzelnen Bruchstücke des Romans nach etwa im Plane angedeuteten Ideen ist unmöglich. Die bei H und M gegebene Aufeinanderfolge der einzelnen Stücke verrät aber soviel Einsicht und Verständnis, daß wir es für gut hielten, sie beizubehalten. Doch haben wir der Nummerierung der Bruchstücke gemäß der Kapiteleinteilung in Webers Plan eine fortlaufende Nummerierung der Abschnitte vorgezogen.

Bemerkung. Die in ein Rechteck ☐ eingeschlossene Zahl auf der linken Seite der Überschriften der einzelnen Aufsätze bedeutet die Nummer, unter welcher der betr. Aufsatz in des Herausgebers Bemerkungen zur Geschichte der literarischen Arbeiten (p. XXXV ff.) verzeichnet ist. Die Jahreszahl rechts von der Überschrift der einzelnen Arbeiten gibt die Entstehungszeit des betr. Aufsatzes an.

Autobiographische Skizze

Ich bin den 18. Dezember 1786 zu Eutin im Holsteinischen geboren[1]). Ich genoß der sorgfältigsten Erziehung mit besonderer Vorliebe für die schönen Künste, da mein Vater selbst ausgezeichnet Violine spielte. Die eingezogene Weise, in der meine Familie lebte, der stete Umgang mit erwachsenen gebildeten Menschen, die ängstliche Vorsicht, mir keine andere verwildernde Jugendgesellschaft zuzulassen, lehrten mich früh, mehr in mir selbst und der Phantasiewelt zu leben, und in ihr meine Beschäftigung und mein Glück zu suchen. Malerei und Musik teilten sich hauptsächlich in meine Zeit. Von ersterer versuchte ich mit Glück mehrere Zweige zu pflegen, ich malte in Öl, Miniatur, Pastell und wußte auch die Radiernadel zu führen. Doch unwillkürlich entschlummerte diese Beschäftigung, und die Musik verdrängte, meiner selbst unbewußt, die Schwester endlich gänzlich. Eigentümliche Neigung bestimmte meinen Vater zuweilen, seinen Aufenthaltsort zu wechseln. Der Nachteil, den das Wechseln der Lehrer hervorbrachte, ersetzte sich später desto wirksamer durch das Erwecken der eigenen Kraft und der Notwendigkeit, aus eigenem Nachdenken und Fleiße zu schöpfen. Den wahren, besten Grund zur kräftigen, deutlichen und charaktervollen Spielart auf dem Klavier und gleicher Ausbildung beider Hände habe ich dem braven, strengen und eifrigen Heuschkel[2]) in Hildburghausen (1796—97) zu verdanken. Sowie mein Vater die allmähliche Entwickelung meines Talentes sah, sorgte er mit der liebevollsten Aufopferung für dessen Ausbildung. Er brachte mich nach Salzburg zu Michael Haydn.[3]) Der ernste Mann stand dem Kinde noch zu fern, ich lernte wenig bei ihm und mit großer Anstrengung. Hier ließ mein Vater zu meiner Aufmunterung 1798 mein erstes Werk, 6 Fughetten, drucken, die freundlich in der musikalischen Zeitung[4])

angezeigt wurden. Ende 1798 kam ich nach München, erhielt Singunterricht bei Valesi[5]), und in der Komposition bei dem jetzigen Hoforganisten Kalcher[6]). Dem klaren, stufenweise fortschreitenden, sorgfältigen Unterrichte des letzteren danke ich größtenteils die Herrschaft und Gewandtheit im Gebrauch der Kunstmittel, vorzüglich in bezug auf den reinen vierstimmigen Satz, die dem Tondichter so natürlich werden müssen, soll er rein sich und seine Ideen auch dem Hörer wiedergeben können, wie dem Dichter Rechtschreibekunst und Silbenmaß. Mit unermüdetem Fleiße arbeitete ich meine Studien aus.

Die Vorliebe zum Dramatischen fing an, sich bestimmt auszusprechen. Ich schrieb unter den Augen des Lehrers eine Oper: Die Macht der Liebe und des Weins, eine große Messe, mehrere Klaviersonaten, Variationen, Violintrios, Lieder usw., die später alle ein Raub der Flammen wurden.[7]) Der rege jugendliche Geist, der alles Neue und Aufsehen Erregende mit Hast sich anzueignen suchte, erregte auch in mir die Idee, dem damals von Sennefelder neu erfundenen Steindrucke den Rang abzulaufen. Ich glaubte endlich die Erfindung auch gemacht zu haben, und zwar mit einer zweckmäßigeren Maschine versehen. Der Wille, diese Sache ins Große zu treiben, bewog uns, nach Freiberg zu ziehen, wo alles Material am bequemsten zur Hand schien. Die Weitläufigkeit und das Mechanische, Geisttötende des Geschäfts ließen mich aber bald die Sache aufgeben und mit verdoppelter Lust die Komposition fortsetzen. Ich schrieb die vom Ritter von Steinsberg gedichtete Oper: das Waldmädchen, welche im November 1800 auch da gegeben wurde und sich dann später weiter verbreitete als mir lieb sein konnte[8]) (in Wien 14mal gegeben, in Prag ins Böhmische übersetzt und in Petersburg mit Beifall gesehen), da es ein höchst unreifes, nur vielleicht hin und wieder nicht ganz von Erfindung leeres Produkt war, von dem ich namentlich den

zweiten Akt in zehn Tagen geschrieben hatte; eine der vielen unseligen Folgen der auf ein so junges Gemüt so lebhaft einwirkenden Wunderanekdoten von hochverehrten Meistern, denen man nachstrebt. Auf eben diese Art weckte ein Artikel der Musikzeitung[4]) die Idee in mir, auf ganz andere Weise zu schreiben, ältere, vergessene Instrumente wieder in Gebrauch zu bringen usw. — In Familiengeschäften nach Salzburg gereist, schrieb ich da, meinen neuen Planen gemäß, die Oper: Peter Schmoll und seine Nachbarn (1801), die meinen alten, durch manches Neue darin höchlich erfreuten Lehrer, Michael Haydn[3]), bewog, mir ein ungemein gütiges Zeugnis darüber zu erteilen[9]) (abgedruckt in Gerbers Tonk.-Lexikon). Sie wurde in Augsburg aufgeführt, ohne sonderlichen Erfolg, wie natürlich. Die Ouvertüre habe ich später umgearbeitet und stechen lassen bei Gombart. 1802 machte mein Vater eine musikalische Reise mit mir nach Leipzig, Hamburg, Holstein, wo ich mit dem größten Eifer theoretische Werke sammelte und studierte. Unglücklicherweise stieß ein Doctor Medicinae[10]) alle meine schönen Lehrgebäude mit den oft wiederkehrenden Fragen: warum usw. über den Haufen und stürzte mich in ein Meer von Zweifeln, aus dem mich nur nach und nach das Schaffen eines eigenen, auf natürliche und philosophische Gründe gestützten Systems rettete, so daß ich das viele Herrliche, das die alten Meister befohlen und festgestellt hatten, nun auch in seinen Grundursachen zu erforschen und in mir zu einem abgeschlossenen Ganzen zu formen suchte. Es drängte mich nach der Tonwelt Wiens, und zum ersten Male trat ich hinaus in diese Welt. Hier lernte ich nebst dem Umgange der bedeutendsten Künstler, des unvergeßlichen Vater Haydn usw., den Abt Vogler[11]) kennen, der mit der Liebe, die jedem wirklich großen Geiste eigen ist, dem wahrhaft ernstgemeinten Streben freudig zu helfen, und mit der

reinsten Hingebung den Schatz seines Wissens vor mir aufschloß.

Wahrlich, nur wer so wie ich, und einige Wenige noch, Gelegenheit hatte, diesen tieffühlenden starken Geist, diesen unerschöpflichen Reichtum an Kenntnissen und die feurige Anerkennung alles Guten, aber auch die strenge Wägung desselben zu beobachten, dem mußte er ehrwürdig und unvergeßlich sein, und er mußte die durch Erziehung, Stand, Anfeindungen aller Art und Mißverstehen dem großen Ganzen eingeschobenen, es umgebenden und scheinbar verwirrenden Schlacken und seltsamen Eigenheiten, als an sich minder merkwürdige Erscheinungen hinnehmen, übersehen und natürlich finden.

Möge es mir einst gelingen, diese seltene psychologische Kunsterscheinung der Welt klar vor die Augen zu stellen[12]), seiner würdig und zur Belehrung der Kunstjünger.

Auf Voglers Rat gab ich, nicht ohne schwere Entsagung, das Ausarbeiten größerer Dinge auf und widmete beinahe zwei Jahre[13]) dem emsigsten Studium der verschiedenartigsten Werke großer Meister, deren Bau, Ideenführung und Mittelbenutzung wir gemeinschaftlich zergliederten und ich in einzelnen Studien zu erreichen und in mir klar zu machen suchte. Öffentlich erschien in dieser Zeit nichts von mir als ein paar Werkchen Variationen und der Klavierauszug der Voglerschen Oper Samori.

Ein Ruf zur Musikdirektorstelle nach Breslau eröffnete mir ein neues Feld zur Erweiterung der Effektkenntnisse. Ich schuf da ein neues Orchester und Chor, überarbeitete manche frühere Arbeiten und komponierte die Oper Rübezahl von Prof. Rhode größtenteils[14]). Die vielen Dienstgeschäfte ließen mich nicht viel zu eigenen Arbeiten kommen, desto besser konnte ich aber die so vielfach gestalteten und mit übergroßer Begierde in mich gesogenen verschiedenar-

tigen Kunstprinzipe abgären und nach und nach das Selbstständige, vom Schöpfer verliehene, hervortreten lassen.

1806 zog mich der kunstliebende Prinz Eugen von Württemberg an seinen Hof in Carlsruhe in Schlesien. Hier schrieb ich zwei Symphonien, mehrere Konzerte und Harmoniestücke. Der Krieg zerstörte das niedliche Theater und die brave Kapelle. Ich trat eine Kunstreise an, von den ungünstigsten Verhältnissen der damaligen Zeit begleitet. Ich entsagte also eine Zeitlang der Kunst als ihr unmittelbarer Diener und lebte im Hause des Herzogs Louis von Württemberg in Stuttgart. Hier, von der freundlichen Teilnahme des trefflichen Danzi[15]) ermuntert und angeregt, schrieb ich eine Oper: Silvana, nach dem Sujet des früheren Waldmädchens von Hiemer[16]) neu bearbeitet, den ersten Ton[17]), Ouvertüre, umgearbeitete Singchöre, wieder Klaviersachen usw., bis ich 1810 mich wieder ganz der Kunst weihte und abermals eine Kunstreise antrat. Von dieser Zeit an kann ich ziemlich rechnen mit mir abgeschlossen gewesen zu sein, und alles, was die Folgezeit getan hat und tun wird, kann nur Abschleifen der scharfen Ecken und das dem feststehenden Grunde notwendige Verleihen von Klarheit und Faßlichkeit sein.

Ich durchzog Deutschland nach verschiedenen Richtungen und die Liebe, mit der ich im ganzen meine Leistungen als ausübender und dichtender Künstler aufgenommen sah, der Ernst, der ihnen bei oft heftigem Widerspruche und Anfällen doch stets geweiht wurde, ließ auch mich alle die Kraft und alle die Reinheit des festen Willens aufbieten, die allein den Menschen zum wahren Priester seiner Kunst heiligt. In Frankfurt, München, Berlin, Wien usw. wurden meine Opern gegeben, meine Konzerte besucht. Noch einmal sah ich den trefflichen Abt Vogler, wenige Zeitspannen vor seinem Hingehen, wie er sich hingab zweien mit herrlichen Gottesgaben beschenkten Kunstjüngern, Meyer-

beer[18]) und Gänsbacher[19]). Im Vereine mit diesen genoß ich, gereifter und selbst zum Sichten fähiger, noch seine tiefen Erfahrungen und schrieb eine Oper: Abu-Hassan[16]) (Darmstadt 1810). Nur später noch einmal in Wien sah ich ihn, im freudigsten Anteile an meinem Streben. Friede seiner Asche!

Von 1813—1816 leitete ich die Oper in Prag, nachdem ich sie ganz neu organisiert hatte. Ganz nur meiner Kunst lebend, in der Überzeugung, nur zu ihrer Beförderung und Pflege geschaffen zu sein, legte ich die Direktion in Prag nieder[20]), da mein Zweck erreicht, und das, was bei dem beschränkenden Verhältnisse einer Privatdirektion geschehen konnte, aufgebaut war und nur eines rechtlichen Wärters zum Weiterbestehen bedurfte.

Frei zog ich abermals in die Welt, ruhig den Wirkungskreis erwartend, den mir das Schicksal zuführen würde. Viele und schöne Erbietungen kamen mir von allen Seiten entgegen; der Ruf zur Gründung einer deutschen Oper in Dresden konnte allein mich aufs neue festhalten. Und so bin ich denn mit Fleiß und Sorgsamkeit an dem mir übertragenen Werke — und wenn sie einmal einen Stein über meine Hülle legen, so werden sie mit Wahrheit darauf schreiben können: „Hier liegt einer, der es wahrhaft redlich und rein mit Menschen und Kunst meinte."

Literarische Arbeiten zur Organisation musikalischer Anstalten und zur Hebung des Musikerstandes

18 — 1810

Die Satzungen des „Harmonischen Vereins"

Die so häufig einseitigen parteiischen Beurteilungen von Kunstwerken, von Verlegern gedungene Lobpreiser ihres Verlages und die Schwierigkeit, dem wahrhaft Guten, auch ohne großen Namen in der Welt Platz und Würdigung zu verschaffen, bewogen Carl Maria von Weber, Joh. G. Meyerbeer[18]), Gottfried Weber[21]) und Alexander von Dusch[22]) einen Verein zu knüpfen, der zum besten der Kunst, sich gegenseitig tätig unterstützend, handeln und wirken könnte. Gleich großer Eifer für die Kunst, gleiche Ansichten derselben, die Notwendigkeit besonders den ästhetischen Teil derselben mehr zu pflegen, waren die Hauptgründe des Vereines. —

Das Schicksal erlaubte nicht, daß alle Teilnehmer an einem Orte vereint wirken könnten, und deswegen hielt man es für notwendig, eine Norm zum zweckmäßigen Gang des Ganzen zu entwerfen und festzusetzen.

Die wahre untadelhafte Ansicht des Vereins ist bei jedem Gliede vorauszusetzen, und da manche schiefe Ansicht und Deutung möglich wäre und auch manches Hindernis nur durch Beharrlichkeit zu überwinden sein wird, so wählte man zum Wahlspruch: Beharrlichkeit führt zum Ziel. Mit Recht glaubte sich der Verein Harmonischer Verein nennen zu dürfen, weil hier alles von einem Eifer, einer Ansicht beseelt und in dem Entferntesten eines ist.

§ 1. Die strengste Verschwiegenheit über die Existenz des Vereines ist eine Pflicht, die aus der Natur der Sache entspringt. Alle Wirkungen desselben würden aufhören, wenn er bekannt wäre, denn schwerlich würde das Publikum einem solchen Vereine Unparteilichkeit und Wahrheit zutrauen.

§ 2. Die Leitung des Ganzen wurde C. M. v. W. als Dirigens übertragen.

§ 3. Zum fixen Zentralpunkt ist Mannheim bestimmt, wo Gottfried Weber als Sekretär des Vereins das Archiv bewahrt, die Kasse hat, ein Buch über Einnahme und Ausgaben führen wird und die einkommenden Aufsätze und überhaupt alle Aktenstücke so ordnet und verzeichnet, daß der Gang der Arbeiten genau übersehen werden könne.

§ 4. Alle Schreiben an den Dirigens werden offen unter der Adresse: Herrn Lizentiat Weber in Mannheim eingeschickt, welcher, in steter Berührung mit dem Dirigens, sie ihm am schnellsten zusenden wird.

§ 5. Da auf jeden Fall bedeutende Portoauslagen usw. vorfallen werden, so wird hierzu später ein fixer Beitrag bestimmt.

§ 6. Eigentlich konstituierende Mitglieder können nur die sein, die Komponisten und Schriftsteller zugleich sind, besonders aber auch in Hinsicht ihres Charakters den wahren Gebrauch des Vereines nicht verunedeln.

§ 7. Außer diesen sollen auch noch literarische Brüder aufgenommen werden, nämlich solche, welche, ohne Komponisten zu sein, Musikkenntnis mit schriftstellerischem Talent verbinden und durch ihre Gedichte und andere lit. Arbeiten der Tonkunst nützlich sein können. Sie genießen durchaus gleiche Rechte und Anteile wie die übrigen Brüder.

§ 8. In der Wahl neuer Brüder muß man die größte Vorsicht beobachten, daher kann kein Mitglied aufgenommen werden, für das der Vorschlagende sich nicht aufs strengste verbürgt und,

§ 9. indem er ihn dem Dirigens vorschlägt, eine genaue Auseinandersetzung seiner Kunst und Lebensansichten einsendet, welche der Dirigens den andern Brüdern zur Beurteilung mitteilt.

§ 10. Daß eher der Anzunehmende nichts von der Existenz des Vereins erfahre, versteht sich von selbst; hierdurch werden Mißbräuche verhindert, keineswegs aber talentvolle Menschen von den heilbringenden Arbeiten des Vereines ausgeschlossen.

§ 11. Jeder Bruder muß sich einen Namen wählen, den er unter seine Rezensionen usw. setzt, wenn er nicht seinen eigenen unterzeichnet; hierdurch wird möglichen Kollisionen vorgebeugt, da jeder Bruder sogleich die Arbeiten des anderen erkennt.

§ 12. Sollte ein Bruder es nötig finden, sich zur Unterschrift mehrerer Namen zu bedienen oder einen neuen wählen, so soll er es sogleich dem Zentralbureau anzeigen, welches dies den anderen Mitgliedern eröffnet.

§ 13. Zwei Monate nach der Aufnahme (resp. zwei Monate nach Abschließung des Vereins) ist jeder Bruder verpflichtet, seine Biographie, worin hauptsächlich seine Kunstbildung entwickelt ist, dem Archiv einzusenden und am Ende eines jeden Jahres die Fortsetzung pünktlich zu liefern. Der Zentralsekretär wird die säumigen Mitglieder daran zu mahnen haben.

§ 14. Der Hauptzweck des Vereins und folglich die Hauptpflicht eines jeden Bruders ist: das Gute zu erheben und hervorzuziehen, wo er es immer finden mag, und besonders ist hier auf junge angehende Talente Rücksicht zu nehmen.

§ 15. Hingegen, da die Welt mit so viel schlechten Produkten überschwemmt wird, die oft nur durch Autoritäten und elende Rezensionen gehoben werden, so ist es ebenso Pflicht, dies aufzudecken und davor zu warnen, wo man es findet; doch hoffen wir, daß dabei auch aller gewöhnlicher Rezensententon vermieden werde.

§ 16. Nächst diesem ist Verbreitung und Würdigung der Arbeiten der Brüder eine angenehme Pflicht.

§ 17. Jedes Werk, das aus der Feder eines Bruders fließt, muß dem Dirigenten unverzüglich bei seiner öffentlichen Erscheinung von dem Verfasser angezeigt werden, wobei er die individuellen Ansichten seiner Arbeiten bemerkt; der Dirigens überträgt dessen Rezension in einem bestimmten Blatte einem andern Bruder und zeigt es dem Verfasser an.

§ 18. Von jeder Rezension, Auflage usw. schickt der Verfasser derselben eine eng geschriebene Abschrift in 8⁰ Format an das Archiv, woraus die Wirkung und das Fortschreiten des Archivs zu sehen jedem Mitgliede belehrend willkommen sein wird.

§ 19. Parteilichkeit muß aufs strengste vermieden werden, daher das zu Tadelnde in der Rezension nicht übergangen werden darf: aber wenigstens mit Bescheidenheit gesagt und nicht im beißenden hämischen Tone unserer Zeitrezensenten getan werden muß.

§ 20. Sollte aber, welcher Fall nicht wohl denkbar ist, ein Bruder etwas wirklich schlechtes geliefert haben, so soll ihm der Dirigens dieses offen sagen und ihn zur Zurücknahme der Arbeit bewegen. Hat der Verfasser Einwendungen gegen das Urteil des Dirigens, so holt dieser ein weiteres Gutachten von zweien Brüdern ein. Wenn alsdann einer von diesen zweien, mit dem Urteil des Dirigens einverstanden, dem Verfasser zur Zurücknahme des Werkes rät, dieser aber sich dazu dennoch nicht entschließt, so soll alsdann gegen ihn nach § 15 verfahren werden.

§ 21. Obwohl die Tendenz des Vereins in gar keiner Hinsicht auf irgend eine politische Existenz Einfluß haben soll, so ist es doch vorauszusetzen, daß jeder Bruder, wo er den andern findet, demselben mit allen Kräften dient

und dadurch sich über den so häufigen erbärmlichen Künstlerneid erhaben zeigt.

Central-Archiv, den 30. Nov. 1810.

---

84 Ideen zu einer musikalischen Topographie Deutschlands 1811

als Versuch eines Beitrages zur Zeitgeschichte der Kunst, und zunächst als ein Hilfsbuch für reisende Tonkünstler

Plan nach Ländern und Städten. — Alphabetische Ordnung. — Am Ende Städteregister. — Postcharten. — Kunstzustand jedes Landes überhaupt. — Grenzpunkte: Lübeck, Stettin, Berlin, Breslau, Prag, Brünn, Wien, Salzburg, Innsbruck, Genf, Karlsruhe, Mainz, Kassel, Hannover, Hamburg.

Erste Lieferung: Deutschland; zweite: Dänemark, Schweden, Rußland; dritte: Italien und Frankreich.

Statt der Vorrede eine dialogisierte Szene, die den Plan und die Ursache der Entstehung des Werkchens entwickelt.

A. Anstalten zum Konzerte. — Erlaubnis. Lokal. Kirchen und Säle. Art der Bekanntmachung. Subskription oder keine. Art derselben. Zeitungsannoncen. Zettel.

B. Konzert selbst. Mitwirken der Direktion und Sänger. Instrumentalisten. Orchester, wie es beschaffen und besetzt. Wer am beliebtesten, was für Musikart, was für Instrumentisten am seltensten und liebsten gehört. Zeit des Anfangs, Dauer, Arrangement hinsichtlich der Musikstücke, der Zahl derselben usw.

C. Finanzwesen. Beste Jahreszeit. Bester Tag in der Woche. Angabe der Theatertage, wenn ein Theater vor-

handen oder sonstige Zirkel. Unkosten. Gewöhnliche Einnahmen, gute, mittelmäßige. Freibilletts. Notiz über Geldsorten, die an jedem Orte am besten gebraucht werden können. Konzert-Bedienung. Preis. Zeit, die notwendig, um ein Konzert zu arrangieren.

D. Allgemeine Bemerkungen. Zustand der Musik im allgemeinen und Bezeichnung der Liebhaberei daran. Vorzüglich sich interessierende Musikhäuser. Andere ausgezeichnete Häuser. Singschulen. Liebhaber- und stehende Konzerte. Wo möglich, Verzeichnis der Künstler, die eine Reihe von Jahren rückwärts daselbst Konzerte gegeben haben. Instrumentenmacher. Orgeln. Musikhandlung. Oper. Geschichtlicher Abriß der Musik und dessen, was in den letzten Jahren dafür geleistet worden, so wie der daraus entspringende gegenwärtige Zustand derselben. Erscheinende Blätter und Journale, sowie, welche theatralische und musikalische Tendenz sie haben. Ausgezeichnete Künstler und Dichter, die dort leben. Musikalische Bibliotheken.

86

Notizen über Basel
Ein Beitrag zur musikalischen Topographie

1811

A. 1. Die Erlaubnis zum Konzert muß beim Stadtpräsidenten nachgesucht werden, wird aber nicht leicht abgeschlagen.

2. Zum Lokale dient der öffentliche Konzertsaal, welcher von der Direktion (von welcher unten) jedem Künstler unentgeltlich überlassen wird.

3. Die Bekanntmachung geschieht durch das Avisblatt, wenn es die Zeit erlaubt — Zeitung wird in Basel

keine herausgegeben —, sonst läßt der Konzertgeber einen besonderen Zettel drucken mit der Anzeige der aufzuführenden Stücke.

4. Die Unkosten sind nicht groß; für das Materielle hat man sich mit Herrn Kachel abzufinden. Zum Orchester müssen die Liebhaber natürlich gebeten werden, die angestellten Musiker, welche erforderlich sind, erscheinen auch sehr oft, die mehreren wenigstens, unentgeltlich. — Hier hängt freilich alles von den Bekanntschaften ab, welche der Konzertgeber hat; doch haben seit einigen Jahren welche stattgehabt, die füglich in 3 Klassen geteilt werden können. a) Wenn es dem Konzertgeber absolut um Geld und einige Taler mehr zu tun ist, so kann durch Herumsendung der Subskription in den Häusern der Absatz der Billetts befördert oder erbettelt werden. b) Ein Künstler, welchem die Umstände nicht erlauben, lange im Gasthofe aufs ungewisse zu zehren, wählt den Weg der Subskription, um zu erfahren, wie weit allenfalls seine Hoffnung gehen dürfe — und reist dann vielleicht ab, ohne ein Konzert zu wagen. c) Die 3. Art, welche aber zu den Ausnahmen gehört, ist bloß für ehrenvoll bekannte Künstler, deren Besuch zuvor angekündet, oder für welche Musikfreunde gleich nach ihrer Ankunft ohne Mitwirkung des Künstlers eine Subskription herumgehen lassen, welche dann zu einer Art öffentlicher Empfehlung wird. Daß solche aber nur für alte Bekannte Platz haben kann, versteht sich von selbst.

B. 1. Das Konzert oder eigentlich das Orchester steht seit 6 Jahren ganz unter der Leitung des Herrn Tollmann[27]), dessen Eifer und uneigennützige Gefälligkeit jedem Künstler wert sein muß. Dermalen sind

alle Partien besetzt, teils durch angestellte Musiker, teils durch Liebhaber. Die Oboe fehlt. Die Violinen, Violoncell, Horn, Flauto sind wenigstens zu unserer Zufriedenheit besetzt. — Madame Hofmann war seit 6 Jahren als Sängerin engagiert.

2. Eine vorzügliche Vorliebe für ein Instrument kann man nicht bemerken. Außer den Violinspielern von vorzüglicher Stärke haben die minder bekannten Instrumente, das Violoncell, die Flauto und Horn, die wir seit einigen Jahren in schönem Vortrag zu hören das Glück hatten, sehr gefallen. Gute Sänger oder Sängerinnen, die bei uns rar sind, würden gewiß wohl aufgenommen werden. — Von Klavierspielern haben wir seit langem nichts Vorzügliches gehört. Der Saal ist auch diesem Instrument nicht günstig, und übrigens mangelt es an einem guten und zweckmäßigen Flügel.

3. Der Anfang ist gewöhnlich um sechs, im Winter halb sechs Uhr.

4. Das Arrangement für das Orchester kann am füglichsten Herrn Tollmann überlassen werden; für das Materielle sorgt Herr Kachel, welcher auch in dieser Qualität von der Konzertdirektion angestellt ist.

5. Sechs Musikstücke, mit Inbegriff der Sinfonie, sind genug. Zu Zeiten sind auch schon oft acht aufgeführt worden, es kommt hier alles auf das Individuelle der Künstler an.

C. 1. Die beste Jahreszeit ist unstreitig der Winter und besonders die letzte Hälfte im Oktober, weil dann noch

2. der Sonntag als der beste Tag gewählt werden kann, an welchem später die gewöhnlichen Konzerte ge-

geben werden; sonst kann man den Mittwoch zu den bessern zählen.

3. Stehendes Theater haben wir keines, und wenn keine Truppe da ist, stehen auch die übrigen Tage frei. Gewöhnlich nimmt das Theater die Montage, Dienstage, Freitage. An den Donnerstagen wird meistens Ball gehalten, und Samstags ist die Konzertprobe. Gesellschaften bringen öfter auch noch unvorhergesehene Hindernisse.

4. und 5. Die Einnahme ist sehr verschieden. Die besten mögen, denke ich, auf 200—250 Gulden steigen, es hat aber auch nur solche von 30—40 Gulden gegeben; 100 Gulden mögen so ziemlich in der Mitte stehen. Zu bemerken ist, daß, nach altem Gebrauch, der Preis der Billetts nicht höher als auf einen Gulden gesetzt werden darf.

6. Für eine Bedienung sorgt, wie schon gesagt, Herr Kachel, und auf einem billigen Fuß. Mad. Stockeisen ist die gewöhnliche Kassiererin, außerdem braucht man noch 2 Billettabnehmer.

7. Jm Winter könnte ein Konzert in 2—3 Tagen zustande gebracht werden, besonders wenn ein Künstler schon mehr als genug bekannt und allenfalls durch Korrespondenz in etwas vorgearbeitet hat. Wenn man aber annimmt, daß ein solcher sich doch auch Konnexionen in der Stadt verschaffen, sein Vorhaben so viel als möglich bekannt wissen und ein Urteil als Empfehlung herumgeboten haben will, so wird derselbe immer eine Woche zu seinem Aufenthalt widmen müssen.

D. 1. Über den Zustand der Musik im allgemeinen wagt Schreiber dieses kein Urteil ex professo, um so mehr, da er hierüber manche Klage und manchen Wunsch

für das, so geschehen und getan werden könnte, auf dem Herzen hat; mündlich hingegen steht er zu jeder Erläuterung bereit. Liebhaberei ist Liebe, aber auch nur Liebhaberei, und darum wird auch so wenig geleistet, weil Sinn und Liebe zur Kunst im allgemeinen fehlt.

2. Im Winter wird jeden Sonntag ein öffentliches Konzert gegeben seit bald 100 Jahren, und so mag es einigermaßen ein stehendes Konzert heißen. Dies Konzert beruht einzig auf einer jährlich herumgesandten Subskription, und da der Ertrag derselben ungewiß, oft kurz vor der Eröffnung der Konzerte bekannt ist, so hindert dieses auch manche gute Einrichtung und besonders sichere Engagements von guten Musikern. Das Ganze steht unter der Leitung einer Gesellschaft von 12 Musikfreunden, welche eine Konzert-Direktion ausmachen. Sie besorgt die ganze Ökonomie des Konzerts, stellt die bezahlten Musiker an, traktiert mit jenen, welche aus der Ferne verschrieben werden müssen, und ist die einzige Behörde, welche Verfügungen machen kann. Sie hat aber für das Orchester einen eigenen Musikdirektor, den sie bezahlt — dermalen Herr Tollmann —, der allein das Orchester führt, und der Saal, Instrumente, Musikalien, Mobilien usw. sind das Eigentum der Direktion, nicht der Direktoren, indem die Anstalt keine Privatspekulation ist. — Die allfallsigen Vorschüsse der Einnahme werden dann in den folgenden Jahren zur Verbesserung angewandt oder aufgespart, um, was auch schon geschehen, ein Defizit in der Kasse zu decken. — Das Abonnement ist für 16 Konzerte 5 franz. große Taler, Frauenzimmer und durchreisende Fremde, welche von Abonnenten eingeführt werden, bezahlen nichts. Das Abonnement steht ohne Ausnahme jeder-

mann offen. — Seit einigen Jahren hat sich die Konzertdirektion in dem leidigen Fall befunden — zu Erhaltung der nötigen Anzahl von Subskribenten, Bälle mit dem Konzert zu verbinden und gibt gegen eine Subskriptionserhöhung von zwei Talern 8 Bälle, die aber nicht an Konzerttagen, sondern als ganz für sich bestehend gegeben werden, doch kann niemand auf die Bälle ohne Konzert, wohl aber umgekehrt, und es ist traurig, daß man so oft, um auf die Herzen der Menschen zu wirken, ihre Füße mit in Anspruch nehmen muß. Die gesamten Unkosten mögen sich jährlich auf 3—4000 Gulden belaufen.

3. Instrumentenmacher Krämer, Immler, W. Kachel.

---

20 Notizen über Mannheim Beitrag zur musikalischen Topographie 1811

Die Äußerungen und Bekenntnisse der größten Künstler und meine eigenen Erfahrungen bestimmen mich, öffentlich den Wunsch zu äußern, daß es getreue, bescheidene Notizen von den bedeutenderen Städten Deutschlands gäbe, die besonders dem dort erscheinenden Künstler einen richtigen Gesichtspunkt des dasigen Kunstzustandes aufstellten und dadurch ihm zugleich den Weg bezeichneten, den er einzuschlagen hätte. Vorzugsweise wären solche Notizen von Künstlern selbst entworfen zu wünschen. Durch den vielen Umgang mit dem Publikum erwerben diese sich einen gewissen Takt, selbst bei kürzerer Bekanntschaft die rechte Saite zu berühren und den Kunstsinn des Publikums zu erspähen. Es wird immer nur über den Künstler geschrieben, warum soll nicht auch er schreiben? immer nur, wie das Publikum ihn — warum nicht auch, wie er

das Publikum fand? Unstreitig würde dann manche, auch dem Nichtkünstler interessante Ansicht entspringen. Um seinem Urteil Glaubwürdigkeit zu verschaffen, muß freilich der Künstler unter seinem Namen schreiben, und dadurch würde gewiß auch jedes vorlaute oder parteiische Urteil unterdrückt. Zudem gibt es im Laufe des Menschenlebens so tausenderlei Unannehmlichkeiten, die durch kleinliche Rücksichten erzeugt werden, die oft den bedeutendsten Einfluß auf die ganze Bildungszeit haben und manches schöne Talent im Aufkeimen ersticken, und für die es kein Tribunal gibt, wo man den Täter zur Rechenschaft ziehen könnte; so daß es sogar zur Notwendigkeit gediehen scheint, alle diese Erbärmlichkeiten, denen vorzugsweise keine Lebensbahn mehr ausgesetzt ist, als die des Künstlers, vor den Richterstuhl der Publizität zu bringen. Indem ich es wage, mit meinem schwachen Beispiel voranzugehen, hoffe ich, daß andere, Würdigere, diesem folgen und es dadurch dem Publikum interessanter machen werden.

Ich fange mit Mannheim an, als dem Orte, der, so berühmt durch seinen früheren Kunstglanz, noch auf seinen alten Lorbeeren ruht und im allgemeinen noch den herrlichen, wahren Sinn für die Kunst in sich trägt, der so freundlich, ja wirklich herzlich jeden Fremden anspricht. Das Orchester zählt sehr brave Künstler, z. B. Herrn Frey[23]) als Violinisten, die Herren Dickhut[24]) und Ahl als Hornisten, Herrn Apold als Flötisten, Herrn Ahl j. als Klarinettisten usw. Der Direktor, Herr Kapellmeister Ritter[25]), bekannt als Komponist der Opern Salomon, Zitherschläger usw., hat allgemein anerkanntes Talent, und es ist nur zu bedauern, daß er sich der Direktion nicht mit mehr Wärme annimmt, sowie leider überhaupt eine gewisse musikalische Anarchie in Mannheim überhand nimmt, welcher durch keine kräftige Hand Einhalt getan wird. Das Orchester leistet, was man nur von einem braven Ensemble

verlangen kann, und mit Freude ergreife ich die Gelegenheit, meinen Dank für die Präzision, mit der es mehrere meiner Kompositionen ausführte, öffentlich darzubringen. Doppelt groß war aber auch meine Verwunderung, als ich von vielen Musikfreunden aufgefordert wurde, noch ein Konzert zu veranstalten, und von sämtlichen Herren erst eine wirkliche Zusage, später aber eine schriftliche Erklärung erhielt, in welcher gesagt wurde, daß sie, vermöge eines bei ihnen bestehenden Gesetzes, keinem Fremden während der Dauer ihrer Winterkonzerte akkompagnieren könnten. Dieser, obwohl etwas sonderbare Grund, befriedigte mich dennoch, und nachdem ich das Publikum davon benachrichtigt hatte, war die Sache für mich vergessen. Als aber wenige Tage darauf die Herren Kreutzer[26]) und Leppich ankamen und das Orchester ihnen sämtlich, trotz der mir gegebenen schriftlichen Erklärung, mitspielte, ja dies bei noch mehreren folgenden tat: so konnte ich meine gerechte Verwunderung nicht bergen. Ich enthalte mich aller Bemerkungen, wie und warum dies geschehen sei, besonders, da ich nie mit einem Orchestermitgliede Mißhelligkeiten gehabt habe: aber ich halte es für eine Pflicht, diese Eigenmächtigkeit, die mit schriftlichen Erklärungen und Männern spielt, dem größeren Publikum zur Beurteilung und andern Künstlern zur Warnung bekannt zu machen.

---

33 Das schweizerische Musikfest zu Schaffhausen 1811 — 1811

Nachdem ich einige sehr angenehme Tage bei dem Baron Hoggier auf dem Wolfsberg zugebracht und mich an der einzig schönen Aussicht auf den Bodensee mit seinen freundlichen Umgebungen, die ich als einen schönen Vor-

geschmack auf die mich in der Schweiz erwartenden Genüsse ansah, gelabt hatte, kam ich den 19. August in Schaffhausen an. Das Zuströmen der Menschen von allen Seiten war so groß, daß, obwohl ich die Vorsicht gebraucht hatte, ein Quartier zu bestellen, ich doch nur in einem Nebenhause des Gasthofes zur Krone untergebracht werden konnte.

Der Grund dieses hier unerhörten Lebens und Webens ist aber auch in der Tat so einzig in seiner Art, daß er verdient, Freunde aus allen Gegenden herbeizulocken. Die große Schweizerische Musikgesellschaft hatte für dieses Jahr Schaffhausen zu ihrem Sammelplatz erwählt, um da mit vereinten Kräften die Aufführung einiger Meisterwerke zu veranstalten. Ich muß gestehen, daß das Ganze meine Aufmerksamkeit in hohem Grade auf sich zog: der kühne, einzige Gedanke, alle Musikfreunde und Ausüber eines Landes aus allen Teilen desselben zu einer bestimmten Zeit in einer jährlich neu zu wählenden Stadt zu versammeln und hier an der Aufführung eines großen Werkes sich gegenseitig zu erfreuen, zu belehren und Proben der während dieser Zeit getanen Fortschritte abzulegen, konnte nur von Herzen und Männern geboten werden, die mit warmer Liebe für die Kunst und dem vollendetsten Eifer für sie, auch Einigkeit genug besitzen, keine Aufopferung zu scheuen, um zum Wohl des Ganzen zu wirken. Jeder ist verbunden, auf seine Kosten zu reisen, nur in der Stadt selbst ist ein Einquartierungsbureau errichtet, von dem er die Weisung erhält, in welchem Privathause er wohnen könne, und freudig wird jeder solcher Gast von dem Hausherrn empfangen. Auf die Ausführung selbst war ich sehr begierig. Leute, die sich nicht kennen, ein Direktor, der nur Wenige ihren Fähigkeiten gemäß kennt und daher auch dem Zufall überlassen muß, ob die Würdigsten an den wichtigsten Stellen stehen usw., und zu alledem, um die

Kosten für die Mitglieder nicht zu bedeutend zu machen, nur eine einzige Probe — wahrhaftig, wenn ich alles dies zusammenrechnete, schien mir ein trauriges Fazit zu resultieren.

Desto angenehmer wurde ich vom Gegenteile überrascht, und ich muß gestehen, daß ich nie geglaubt hätte, daß nach allen dem, was ich vorausgeschickt habe, ein solches Ensemble zustande zu bringen wäre. Herrn Tollmann[27]) aus Mannheim, gegenwärtig Musikdirektor in Basel, gebührt vor allem ein ausgezeichnetes Lob wegen seiner fleißigen und feurigen Leitung des Ganzen. Nächst ihm verdienen Mad. Egli, eine schätzbare Dilettantin aus Winterthur (die vor kurzem noch in München sich aufhielt und dort zu ihrem Vorteil den Unterricht der Mad. Harlas[28]) genoß), und Mad. Egloff aus Schaffhausen selbst rühmlichst genannt zu werden. Die Chöre waren sehr brav besetzt und vom Herrn Musikdirektor Auberlen[29]) in Schaffhausen den anwesenden Liebhabern fleißig einstudiert. Es mochten etwas über 100 Sänger und ca. 150 Instrumentisten sein. Manche waren wegen der Entlegenheit der Stadt von ihrem Wohnorte abgehalten worden. Das große Konzert ging den 22. August vor sich. Gegeben wurde die Sinfonie aus C-Dur von Beethoven und Himmels[30]) Vater Unser im 1. Teil, im 2. der Frühling und Sommer aus den Jahreszeiten von Haydn und das herrliche Gloria aus C-Dur aus Abbé Voglers[11]) Messe aus C-Moll. Den Tag darauf war wieder ein Konzert, in welchem einzelne Liebhaber in Arien usw. auftraten, und das sich sehr gut zur Aufmunterung für keimende Talente eignet. Im ersten Konzert waren gewiß über 1500 Zuhörer, im zweiten bedeutend weniger, weil viele Fremde wieder wegeilten. Das Lokal selbst (wenn ich mich recht erinnere, die Kreuzkirche[31])), war nicht sehr günstig für Musik, indem sie sehr nachhallte, welches den ersten Tag durch die

große Anzahl Zuhörer gemildert, aber den zweiten Tag desto merkbarer wurde, besonders, da Konzerte usw. sich nicht für ein so großes Lokal eignen, in dem nur Musikstücke von großen Massen Effekt machen. Daß die Musikgesellschaft mir gleich nach ihrer ersten Sitzung die Ehre antat, mich zu ihrem außerordentlichen Ehrenmitgliede zu ernennen[32]), sei Ihnen nebenher gesagt; mich aber interessierte es besonders auch dadurch, daß ich Gelegenheit hatte, ihren Sitzungen beizuwohnen. Zum Präsidenten für künftiges Jahr wurde durch absolute Stimmenmehrheit neuerdings H. G. Nägeli[33]), als Verleger, musikalischer Schriftsteller und Komponist gleich der musikalischen Welt bekannt, — erwählt, sowie auch Zürich zum Versammlungsort für künftiges Jahr erwählt. Ich bedaure, daß mir der Raum nicht gestattet, Ihnen etwas Ausführlicheres über die Verfassung der Gesellschaft zu schreiben. Gewiß ist es, daß dieser Verein die wohltätigsten Folgen für die Erhebung des Kunstsinns im allgemeinen haben muß.

Daß es nebenher an Vergnügungen aller Art nicht fehlte, können Sie denken. Die Stadt Schaffhausen tat alles, um die sie besuchende Gesellschaft zu erfreuen. Besonders zeichnete sich darin die geschlossene Gesellschaft im Fäsen Staub aus. Bälle, Feuerwerk, Illumination, alles drängte sich, und herzlich ergriffen mußte jeder von dem freundschaftlichen, fröhlichen Tone werden, der sich bei den Mahlzeiten der Musikgesellschaft so kräftig und bieder äußerte. Nationallieder von dem ehemaligen Präsidenten Häfliger, dem eigentlichen Stifter der Gesellschaft, und Hebel in schweizerischem Dialekt wurden gesungen p. p., und froh trennte sich jedes Mitglied von dem andern, in der Hoffnung, sich das nächste Jahr froh wiederzusehen. Auch ich verließ Schaffhausen den 24. und gab in Winterthur und Zürich Konzerte zur Zufriedenheit des Publikums, bestieg den Rigi, labte mich an dem Überblick von 13 Seen, und bin nun hier

in Solothurn, um bald meinen Stab weiter in das Berner Oberland oder nach Genf fortzusetzen.

---

63 Musikfest zu Frankenhausen in Thüringen 1815

Erhebend ist es, zu sehen, wie schon die Hoffnung der herannahenden Ruhe der Völker und des Friedens im Lande mutig zu neuen Unternehmungen aufregt und Künste und Wissenschaften frisches Leben und Bewegung versuchen als die ersten lieblichsten Blüten des Friedens!

Ich erfreue mich des Geschäftes, einen schönen Beweis hierzu liefern zu können.

Herr Musikdirektor Bischoff[34]) zu Frankenhausen in Thüringen hat schon in den Jahren 1810 und 1811 große Konzerte veranstaltet, deren in diesen Blättern damals ausführlich erwähnt wurde, und die jedem Kunstfreunde eine interessante Erscheinung waren. Man kann ein solches Unternehmen, in einer kleinen Stadt, weit entfernt von großen Hilfsmitteln, — von den Musiklegionen Wiens, von dem republikanischen Vereinssinn der Schweizer usw. wohl wahrhaft kühn und groß nennen; und der unermüdeten Tätigkeit eines solchen Mannes gebührt mit Recht der hohe Dank seiner Umgebungen und die Achtung der Kunstwelt.

Die diesjährige Musikaufführung soll, der von dem Unternehmer herausgegebenen Ankündigung gemäß, zugleich durch eine patriotische Tendenz dem Ganzen einen erhabenen Stempel aufdrücken, sie dem Herzen jedes Deutschen noch inniger verschwistern, noch teurer machen.

Sie erscheint unter dem Titel einer Deutschen Siegesfeier der Tonkunst am Schlusse der Gedächtnistage der großen Völkerschlacht [d. 19., 20. Oktober 1813]. Dieses Namens würdig, läßt sich mit Zuversicht voraussehen, daß

das Fest die zwei vorhergegangenen an Vorzüglichkeit und Glanz noch übertreffen werde. Ein Orchester von 300 Personen (150 Choristen mit eingerechnet), die Mitwirkung mehrerer der verehrtesten Künstler Deutschlands, der Herren Andreas[35]) und Bernhard Romberg[36]), des Herrn Kapellmeister Spohr[37]), des trefflichen Klarinettisten Hermstedt[38]), des braven Matthäi[39]) aus Leipzig usw. machen diese Vermutung zur Gewißheit.

Das Musikfest wird aus zwei, in der großen und schönen Hauptkirche Frankenhausens gegebenen Konzerten bestehen.

Den 19. Oktober nachmittags von 2—5 Uhr wird Herr Kapellmeister Spohr (der bloß deshalb noch in Deutschland verweilte und dann eine Reise nach Italien antreten will) ein von ihm diesem Feste gewidmetes großes Tongemälde, das befreite Deutschland, gedichtet von Caroline Pichler, selbst aufführen. Der Name dieses geachteten Meisters ist hinreichend, alle Teilnehmer mit den freudigsten Erwartungen zu erfüllen. [Und ein herzliches Lebewohl wird ihm auf seiner weitern Bahn, die deutsche Künstlerkraft bei Fremden auch bewähren soll, folgen.] Erfreulich ist es dann, von dem geistreichen, kraftvollen Gottfried Weber[21]) in Mainz, dessen Feder die Leser dieser Blätter schon so manches Treffliche danken, auch einmal eine Schöpfung im praktischen Gebiete zu sehen, [und wahrlich, man wird in ihm den wiedererkennen, der mit eben dem Feuer und Kraft zu dem Herzen wie zu dem Geiste zu sprechen versteht.] Das Te Teum[21]) von ihm (bei André in Offenbach gestochen, Partitur und Stimmen), das den Schluß dieses Tages macht, hat seine Würdigung schon auf manche ausgezeichnete Weise erhalten. (Ich kann bei dieser Gelegenheit den Wunsch nicht unterdrücken, die vierstimmigen, trefflichen Gesänge[21]) [bei Gombart in Augsburg] und die zwölf Gesänge mit Guitarrebegleitung [bei Simrock in Bonn] von Gottfried Weber mehr in den Händen der Musik-

freunde zu wissen.) [Se. Majestät der König von Preußen sprachen ihre Anerkennung durch Übersendung einer goldenen Medaille an den Komponisten aus. Der Verein der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates verlangte es nebst andern Werken von dem Verfasser, und hier auf dieser Stelle entspricht es nun besonders — in die Tendenz des Ganzen eingreifend — seiner den siegreichen Heeren Deutschlands gegebenen Zuneigung.] Den 20. Oktober vormittags von zehn bis ein Uhr wird ein Konzert, aus einzelnen Kunstleistungen der anwesenden Künstler bestehend, gegeben, dessen Details erst die letzten Tage bestimmt werden können. Bis zum 18. Oktober werden Subskriptionslisten, für jedes Konzert zu einem Taler, eröffnet. Der Stadtmagistrat trifft alle Veranstaltungen, die Aufnahme der Fremden zu erleichtern und angenehm zu machen, und somit kann ich nur noch denen Glück wünschen, welchen Zeit und Verhältnisse erlauben, diesem Feste beizuwohnen und durch die herrliche Kunst zu neuem Streben ermutigt, befeuert und gestärkt zu werden.

---

49 Über die von Anton Dreyßig gestiftete Sing-Akademie zu Dresden 1812

Des musikalisch Neuen gibt es so eben nicht viel bei uns. Fremde Künstler scheinen ihre Rechnung nicht immer zu finden [,daß sie stets seltener werden und uns wohl endlich ganz aufgeben mögen]. Zur Freude aller wahren Verehrer der Kunst gedeiht aber eine musikalische Anstalt täglich mehr, die die schönsten Früchte für die Folge verspricht und deren sich, außer Berlin, wohl wenige Städte zu rühmen haben mögen; ich meine die von dem Hoforganisten Dreyßig[40]) errichtete Singakademie. Der zunehmende Verfall der

Gesang- und vorzüglich der Chormusik und das Beispiel jener herrlichen Anstalt in Berlin[41]) bestimmte Herrn Dreyßig zu dem Entschluß, eine Singanstalt zu gründen, in welcher ausschließlich Kirchenmusik betrieben werden sollte. [Die klassischen Meisterwerke Händels, Mozarts, Haydns usw. waren für uns neu und nie gehört.] In der katholischen Hofkirche wird gewöhnlich immer nur solche Musik aufgeführt, die von in Dresden angestellten Kapell- und Musikmeistern geschrieben ist. Die übrigen, protestantischen Kirchen geben wenig oder gar keine Musik, und eine reiche Ausbeute harrte unser, da die klassischen Meisterwerke Händels, Mozarts, Haydns usw. gegeben wurden. Dieses sowohl, als auch notwendige Berücksichtigung mancher Verhältnisse bestimmte Herrn Dreyßig, sich vorderhand auf den Kirchenstil zu beschränken.

Mit sechs oder sieben Personen begann er im März 1807 seine Übungen. Nach und nach, sehr langsam, wuchs die Zahl der Teilnehmenden. Eine Menge von Vorurteilen erhob sich dagegen und war zu bekämpfen. [In dem, hier mehr als an irgendeinem andern Orte, bemerkbaren scharfen Abschnitt der Stände, vorzüglich aber die Vorliebe für alles Fremde und besonders Italienische, waren die Haupthindernisse des schnellen Gedeihens. Uneingedenk, daß zwei der größten Sängerinnen Mara[42]) und Häser[43]) Deutsche sind, hält es gewiß der größte Teil des Dresdner Publikums für unmöglich, daß ein Deutscher singen — noch weniger Singunterricht geben kann.] Indessen konnte 1809 die Gesellschaft doch schon einen kleinen Saal beziehen, und endlich gelang es der eisernen Beharrlichkeit des Unternehmers, es so weit zu bringen, daß im verflossenen Jahre der größere Postsaal gemietet wurde und jetzt das Singpersonal aus 16 Sopran-, 12 Alt-, 11 Tenor- und 12 Baßstimmen besteht.

Alle Donnerstag abends um sechs Uhr versammelt man

sich, und die Akademie dauert gewöhnlich bis acht Uhr. Außerdem ist noch der Montag um fünf Uhr dazu bestimmt, Lernbegierige, Ungeübtere in Herrn Dreyßigs Wohnung zu unterrichten und das den Donnerstag Vorzunehmende mit ihnen durchzugehen. Die Solopartien werden von dem Direktor an die dazu Fähigen abwechselnd verteilt.

Zur Bestreitung der Unkosten, als Musikalien, Beleuchtung und Heizung usw. gibt jedes Mitglied den geringen Beitrag von acht Talern jährlich. Es ergibt sich hieraus von selbst, daß kaum die Kosten gedeckt sind und der Gründer der Anstalt bis jetzt noch nicht den geringsten Nutzen gezogen, noch zu erwarten hat. Dieser rühmliche, ausdauernde, durch keine kleinlichen Rücksichten aufzuhaltende Eifer des Herrn Dreyßig gereicht ihm zur entschiedensten Ehre, und es muß jedem Musikfreund innig wohltun, zu sehen, daß es auch jetzt noch Männer gibt, die mit eigener Aufopferung für das Fortschreiten und Pflegen der Kunst besorgt sind.

Auch entspricht der Erfolg den Anstrengungen des Direktors. Wer die Schwierigkeiten kennt, ein Chorpersonal von Liebhabern mit einem bloßen Fortepiano so weit zu bringen, daß sie die teils sehr schwierigen Chöre und Fugen der bekanntesten Meisterwerke rein und mit Präzision singen, der wird gewiß mit einem angenehmen Gefühl die Singanstalt verlassen, mit Dank das Streben Herrn Dreyßigs erkennen und ihm Heil, Unterstützung und Anerkennung wünschen.

---

125 Das musikalische Konservatorium zu Prag 1817

Gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts blühte wohl von allen dem heiligen römischen Reiche einverleibten Ländern in keinem die Tonkunst so schön und wurde so sorgsam

gepflegt, als in Böhmen. So war es damals — in hundert Klöstern fand man eben so viele Pflanzschulen der Musik; alle Großen hielten Kapellen in ihren Palästen; das Ausland verschrieb seine ausübenden Musiker meistens aus Böhmen, Mozart schrieb am liebsten für das Prager Orchester und für das Prager Publikum[44]), welches sich mit Recht rühmen kann, das erste gewesen zu sein, welches den Geist des unsterblichen Sängers zu fühlen und zu würdigen verstand. In Böhmen war Gluck geboren, Benda[45]), Dussek[46]), Wranitzky[47]), Gyrowetz[48]) und so viele andere, denen im Pantheon der Tonkunst keine untergeordneten Plätze gebühren — das ganze Land schien musikalisch zu sein, und in jeder heitern Sommernacht verhallten in allen Straßen Serenaden und Notturnen. Diese schöne Zeit ging vorüber, die ausgezeichneten Künstler wurden seltner und die ausübenden Instrumentisten lauer; aber wenn gleich Böhmen seinem Rufe nicht mehr entsprach, so war doch der Verfall unserer Kunst noch nicht so entschieden, daß uns nicht noch viele einzelne, ausgezeichnete Musiker geblieben wären, und es bedurfte nur einer Verbindung und Anregung, um eine neue Blütenzeit der Tonkunst in Böhmen herbeizuführen.

Der Gedanke, daß ein Volk, welches von der Natur mit Hang und Anlage für die Musik so reich ausgestattet ist, das so viele Helden der Tonkunst unter seinen Söhnen zählte, welches auch selbst noch in der Abnahme Musiker in seiner Mitte besaß, die in andern Verhältnissen Vieles leisten könnten — der Gedanke, daß dieses Volk diese Vorzüge mehr oder weniger verlieren sollte, schien einigen kunstliebenden Großen des Reichs so verletzend, daß sie einen Verein zu dem schönen Zwecke bildeten, die sinkende Kunst zu unterstützen. Dieser schöne Verein zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen, der im März 1810 entstand, gründete noch in demselben Jahre das Konservatorium der

Musik zu Prag. An der Spitze der Teilnehmer zu diesem schönen Zwecke steht der Gouverneur von Böhmen, Graf von Kollowrat, als Protektor, und mit patriotischem Vergnügen liest der Böhme die Namen der edelsten Stämme des Königreichs, des Fürst-Erzbischofs, der Fürsten von Auersperg, Clary, Colloredo-Mansfeld, Dietrichstein, Kinsky, Lobkowitz, Rohan, Schwarzenberg, Sinzendorf, Taxis, Thun, Trautmannsdorf und Windischgrätz; der Grafen von Althan, Bucquoi, Canal, Cavriani, Clam-Gallas und Clam-Martinitz, Colloredo, Czernin, Desfoues, Dohalsky, Firmian, Harrach, Hartig, Kinsky, Klebelsberg, Kolowrat, Lazansky, Ledebour, Millesimo, Nostitz, Pachta, Rey, Salm, Schlick, Schönborn, Stadion, Stampach, Sternberg, Swerts, Szapary, Thun, Waldstein, Windischgrätz, Wratislaw, Wrbna und Wrtby; der Herrn Äbte von Strahof und Ossegg, und der Freiherrn von Hildprandt, Kotz und Zesner. Zu Vorstehern des Bundes sind erwählt: Graf Johann von Nostitz als Präsident, und als Beisitzer die Grafen Clam-Gallas, Klebelsberg, Nostitz (Friedrich), Pachta, Schönborn und Wrtby.

Dieses Institut, welches durch den herrlichsten Fortgang dem Zwecke der Gründer vollkommen entspricht, wird durch subskribierte Beiträge der genannten Vereinsmitglieder erhalten. Jedes Mitglied hat das Recht, Schüler mit einigen musikalischen Vorkenntnissen zur Aufnahme vorzuschlagen, und die Gesellschaft wählt nach Stimmenmehrheit; jeder Schüler muß den Unterricht durch sechs Jahre fortsetzen, von denen er drei in der ersten und drei in der zweiten Klasse zubringt. Die Direktoren halten ihre Sitzungen, so oft es die Umstände erheischen und nehmen alle verhandelten Gegenstände zu Protokoll, welches nach aller Unterzeichnung versiegelt wird. Jedes Jahr einmal, in den Wintermonaten ladet die Direktion alle in Prag anwesenden Mitglieder zu einer Hauptversammlung ein, um denselben über den Fortgang, die Verwaltung des Instituts und den

Stand der Kasse Auskunft zu geben. Der Hauptlehrgegenstand des Instituts ist die Instrumentalmusik, da sein Zweck ist, tüchtige Musiker zu bilden, und es werden alle zu einem vollkommenen Orchester erforderlichen Instrumente, von eigens hierzu angestellten Lehrern, in abgesonderten Lehrzimmern, täglich durch zwei Stunden gelehrt. Außerdem werden die sämtlichen Zöglinge im Gesange, insofern er ein allgemeines Erfordernis musikalischer Bildung ist, täglich eine Stunde lang unterrichtet (seit einigen Monaten ist auch damit eine eigene Unterrichtsklasse für 6 Sängerinnen verbunden); auch wird die Theorie der Musik in ihrem ganzen Umfange gelehrt.

Das System, nach welchem hier Jünglinge zu Künstlern gebildet werden, beruht auf einer wohlberechneten Stufenfolge vom Leichteren zum Schwereren und auf der ungetrennten Verbindung der theoretischen Kenntnisse mit den praktischen Fertigkeiten. Von beiden müssen die Zöglinge in den öffentlichen Prüfungen (nach Ostern und vor den Herbstferien) Proben ablegen; jeder Einzelne muß die schwere Aufgabe lösen, sein Instrument ohne Begleitung hören zu lassen, bis sich endlich alle diese jugendlichen Kunstzöglinge vereinigen, um durch eine vollständige Symphonie Zufriedenheit und Bewunderung der Kenner und Zuhörer hervorzubringen.

Die Leitung des ganzen Unterrichts steht unter dem Direktor des Instituts, dem im In- und Auslande rühmlichst bekannten Kapellmeister Friedrich Dionys Weber[49]), dessen rastlosen Bemühungen das Konservatorium die hohe Stufe der Vollkommenheit verdankt, deren es sich schon im siebenten Jahre seiner Dauer erfreut; dieser trägt zugleich die Theorie der Musik vor. Außer in diesen musikalischen Zweigen werden die Zöglinge auch in den notwendigsten literarischen Gegenständen, als in der deutschen und italienischen Sprache, Mathematik, Geographie, Naturgeschichte,

Geschichte, deutschen und italienischen Prosodie und Metrik, Ästhetik und Mythologie, wie auch der Religionslehre unterrichtet.

Alle drei Jahre werden 39 Schüler aufgenommen, so daß die ganze Zahl aus 78 Schülern besteht; diese sind, rücksichtlich der Lehrgegenstände, in zwei Klassen eingeteilt; jede Klasse hat für die Violine und Viola dreizehn Schüler, für das Violoncell drei, Kontrebaß drei, und für jedes Blasinstrument vier. Jeder Schüler darf sich nur einem Instrument widmen, ausgenommen jene der Saiteninstrumente erlernen zugleich, wenn sich ihr Körperbau dazu eignet, auch die Trompete und Posaune. Nach dem dritten Jahre tritt die niedere Klasse in die höhere und zugleich in die Orchesterübungen ein, welche sich in dem Verhältnisse mehren, als die abgesonderten Unterrichtsstunden sich vermindern; dort werden sie im Vortrage großer Instrumental- und Solostücke unter der Leitung des Direktors geübt.

Zur Richtschnur und Aufrechterhaltung der innern Ordnung sind eigne Disziplinarregeln vorgeschrieben.

Nach geendigtem sechsjährigen Kurs treten die Schüler aus, und jene, welche bei der, dem Austritt vorhergehenden, strengen Prüfung aus allen Lehrgegenständen wohl bestehen, erhalten von der Direktion zu ihrer weitern Empfehlung und Ausweis ein Zeugnis. Durch die oben erwähnte Klasse für den Gesang und den Umstand, daß schon mehrere der im vorigen Jahre absolvierten Zöglinge in das Theaterorchester aufgenommen, steht dies Institut in einer Art von Verbindung und Wechselwirkung mit der Bühne, die für die Zukunft beiden Teilen sehr vorteilhaft werden muß.

In der Fastenzeit gibt das Konservatorium der Musik gewöhnlich drei musikalische Akademien, welche große Feste für die Liebhaber der Instrumentalmusik im höhern Sinn des Wortes sind.

88 Das Konservatorium der Musik zu Prag 1816

Es ist bekannt, daß vor einigen Jahrzehnten Böhmen als die eigentliche Wiege der Tonkunst angesehen wurde, und wohl konnte man dies zu einer Zeit, wo in den meisten Klöstern und Palästen der Großen eigene Kapellen unterhalten wurden und gleichsam das ganze Land musikalisch war. Leider hat auch dies Verhältnis den Wandel des Zeitlichen erfahren, und die Stürme der Zeit verminderten endlich den musikalischen Ruhm der Böhmen gar sehr; doch war der Verfall unserer Kunst noch nicht so entschieden, daß dem Reiche nicht noch viele bedeutende Musiker in Erfindung und Ausführung geblieben wären, und vor allem war es den gefährlichen Neuerern in der Kunst nicht gelungen, im Geist und Gemüt der Böhmen den richtigen Sinn für das wahre Schöne in der Musik zu verlöschen; und wie die Großen dieses Landes sich zu allen Zeiten durch die regste Teilnahme an allem Schönen und Guten hervorgetan haben, so entstand auch unter ihnen ein Verein zur Beförderung der Tonkunst, der mit Kraft und Würde dahin strebt, die Funken der Kunst zur hellen Flamme anzufachen und Böhmens alten musikalischen Ruhm zu erneuern.

Den vereinten Bemühungen dieser edlen Großen verdankt Prag den Ruhm, daß in seinen Mauern das erste deutsche Konservatorium der Musik gegründet wurde, welches erst fünf und ein halbes Jahr besteht und in diesem Zeitraum schon hinlänglich beurkundet hat, zu welchen schönen Hoffnungen dieses musterhafte Kunstinstitut berechtigt.

Das Konservatorium wird durch unterzeichnete Beiträge derjenigen Adeligen erhalten, welche sich im Jahre 1810 vereinigten, um die Kunst in Böhmen zu unterstützen. Die Beiträge werden immer halbjährlich vorausbezahlt, und wer im sechsten Jahre nicht aufkündigt, macht sich stillschweigend verbindlich, noch weiter zu zahlen. Auch ist es bei dem edlen Kunstsinn und Eifer zur Beförderung alles Gemeinnützigen, welche den hohen Adel unseres Kaiserstaates beseelen, gar nicht zu erwarten, daß einer der Teilnehmer austrete; viel eher ist zu hoffen, daß sich die Anzahl der

Beförderer dieses schönen Zweckes von Jahr zu Jahr vergrößern werde.

Aus dieser Gesellschaft ist ein Ausschuß unter dem Namen Direktion des Institutes gewählt, welche aus einem Präsidenten, Referenten und Geschäftsleiter, Kassierer und vier Beisitzern besteht; diese hält, wo es die Gegenstände erfordern, ihre Sitzungen, ernennt die Lehrer, bestimmt die Aufnahme der Schüler und erstattet in einer Generalversammlung aller in Prag wohnenden oder anwesenden Mitglieder Bericht über den Fortgang des Institutes und den Zustand der Kasse.

Da der Hauptzweck des Institutes ist, tüchtige Instrumentalmusiker zu bilden, so ist auch dahin das erste Augenmerk gerichtet. Alle zu einem vollständigen Orchester erforderlichen Instrumente werden von eigenen Lehrern gelehrt, im Gesang erhalten die Schüler nur denjenigen Unterricht, der zur allgemeinen musikalischen Bildung und insbesondere zur Komposition notwendig ist. Nebst diesem wird die Theorie der Musik in ihrer ganzen Ausdehnung vorgetragen, so daß man mit Sicherheit darauf rechnen kann, jeder mit einigen Anlagen begabte Knabe werde als ein braver Ripienist[50]) herauskommen, jedes musikalische Genie aber die nötige Unterstützung finden, um als selbständiger Virtuose aus dieser Kunstschule hervorzugehen.

Das System, nach welchem hier Jünglinge zu Künstlern gebildet werden, beruht auf einer wohlberechneten Stufenfolge vom Leichteren zum Schwereren und auf der ungetrennten Verbindung der theoretischen Kenntnisse mit den praktischen Fertigkeiten. Von beiden müssen die Zöglinge in den öffentlichen Prüfungen (im April und September) Proben ablegen; jeder einzelne muß die schwere Aufgabe lösen, sein Instrument ohne Begleitung hören zu lassen, bis sich endlich alle diese jungen Kunsttalente vereinigen, um durch eine vollständige Symphonie jenen Gesamteindruck hervorzubringen, der bei jedem Zuhörer Bewunderung und Rührung erwekt.

Die Theorie der Musik — in welchem Gegenstande sich Kräfte und Talente am sichtbarsten teilen, trägt der Direktor des Institutes, Herr Fr. D. Weber[49]) vor, und wenn man einer Prüfung beiwohnt, so kann man kaum begreifen, wie er imstande ist, diese ab-

strakte Lehre selbst den kleinsten Knaben, die oft kaum der deutschen Sprache mächtig sind, beizubringen, und es ist selbst für den Uneingeweihten ein Genuß, hier die Kunst in ihren einfachsten Elementen dargestellt zu finden, aus welchen sich nach und nach die Harmonielehre in ihrem ganzen Umfange entwickelt. Die Leitung des Unterrichts überhaupt und die innere Verwaltung steht unter dem Direktor; ihm ist ein Adjunkt beigegeben, welcher den Gesangunterricht erteilt.

Weniger in Verbindung mit der Kunst selbst, um so mehr aber mit der dem Künstler unentbehrlichen Geistesbildung stehen die übrigen wissenschaftlichen Gegenstände; denn da es Grundsatz des Instituts ist, den Jüngling nicht nur zum ausübenden Künstler, sondern auch zum ausgezeichneten Menschen zu bilden, so sind hier auch Religionslehre, Logik, Geschichte, Mathemathik, Geographie, Naturlehre, Naturgeschichte, deutsche und italienische Sprache, Dichtkunst, Ästhetik und Mythologie nicht vergessen. Jedes Mitglied hat das Recht, Schüler mit den ersten musikalischen und anderen nötigen Vorkenntnissen zur Aufnahme vorzuschlagen, und alle drei Jahr werden deren 39 aufgenommen. (Nämlich 13 für die Violine und Viola, 3 für das Violoncello, 3 für den Kontrabaß und 4 für jedes Blasinstrument; die Trompete und Posaune lernen die stärksten unter denen, welche sich den Saiteninstrumenten gewidmet haben, nebenbei.) Nach drei Jahren treten diese Schüler in die 2. Klasse, und eine neue Aufnahme von 39 nimmt ihren Platz ein. Diese 2. Klasse, welche nun schon so weit vorgerückt ist, erhält von Jahr zu Jahr weniger Unterrichtsstunden von den Lehrern des Instruments; dagegen werden sie mehrmals in der Woche in dem Übungssaal versammelt und im Vortrage großer Instrumentalstücke und Konzertante geübt. Nach vollendetem Kurs von 6 Jahren werden diejenigen, welche sich die Zufriedenheit ihrer Lehrer vollkommen erworben, mit Zeugnissen der Direktion als Schüler des Konservatoriums entlassen; die Vernachlässigten aber müssen, nach Maßgabe ihrer Mängel ein oder mehrere Jahre wiederholen und die ihnen fehlenden Gegenstände nachtragen, ehe sie ein Zeugnis erhalten können.

Dies ist eine gedrängte Übersicht des Zustandes und des Zweckes eines so lobenswerten Institutes, durch dessen Gründung

die Großen Böhmens einen abermaligen Beweis ihres edlen Wirkens gegeben haben.

---

116 Versuch eines Entwurfes, den Stand einer deutschen Operngesellschaft zu Dresden in tabellarische Form zu bringen, mit kurz erläuternden Anmerkungen 1817

Einleitende Bemerkungen.

Die italienische Oper hat ihre feststehenden Figuren und Gesangsfächer für die Opera seria und buffa, die französische desgleichen. Von einer deutschen Operngesellschaft aber verlangt man nebst dem ihr Eigentümlichen auch die Vereinigung alles obigen, da die Werke der beiden genannten Nationen in Übersetzungen auf die deutsche Bühne gebracht werden.

Hieraus folgt ein mehrzähligeres, vielseitigeres, und daher schwer bis zu einem gewissen vollkommenen Grade zusammenzubringendes Personal.

Bei der Wahl desselben ist besonders darauf zu sehen, daß die Individualität der Mitglieder sich zu vielseitiger Benutzung darbiete. Man kann ein schönes Talent besitzen und doch wenig brauchbar sein, welches sich bei einigen sonst sehr achtbaren Künstlern bewährt.

Die Bemerkung benimmt überdies den Verdiensten und der Brauchbarkeit dieser Mitglieder nichts von ihrem Werte, sondern soll bloß die Notwendigkeit dartun, das Opernpersonal auf einen gerechten Forderungen gemäßen Stand zu bringen.

Notwendige Individuen	Deren Fach und Benutzung	Vorschlag zur allenfallsigen Besetzung	Gehaltsbetrag ungefähr
1. Eine erste Sängerin.	Zu Gesangs-Partien, wo im gewöhnlichen Sinne des Wortes der Gesang das Vorherrschende ist.	Mad. Grünbaum[51]). Da diese aber selbst im Falle eines Übereinkommens erst in 1½ Jahren hier eintreten kann, so müßte unterdessen in der Wahl der Opern Rücksicht genommen und die nächste erste Sängerin vorzugsweise verwendet werden.	3400 Tlr.
2. Eine erste Sängerin.	Zu Charakterrollen, Männerrollen, Athalia, Iphigenia, Sextus, Sargino[52]), auch mehr deklamatorischen Wesens wie Medea.	Mad. Waldmüller, Lembert usw.	2000 Tlr.
3. Eine erste Sängerin.	Für das naive muntre Fach. Savoyarde[109]), Aschenbrödel[156]), Zerline, Aline usw.	Mlle. Amberg, auch teilweise Julie Zucker[53]).†	1500 Tlr.
4. Eine Sängerin.	Zu Anstands-, Mütter- und auch komischen Rollen.	Frau von Biedenfeld[54]), Mlle. Schubert.†	
5. Eine Sängerin.	Minder bedeutende Rollen, Vertraute usw.	Mad. Mieksch[55]), Mlle. Emilie Zucker[53]).†	
6. Ein erster Tenorist.	Zu ersten Liebhabern, Jugendhelden.	Herr Stümer[56]), Herr Gerstäcker[57]).	2000 Tlr.
7. Ein zweiter Tenorist.	Zu dergleichen in geringerm Grade.	Herr Bergmann[58]).†	
8. Ein Tenorist.	Zu sogenannten Spielrollen, hauptsächlich bei französischen Opern. Johann von Paris, flüchtige Bedienten-Rollen usw.	Herr Wilhelmi.†	
9. Tenor buffon.	— —	Herren Geyer[59]), Burmeister.	
10. Ein erster Bassist.	Zu ernsten Singrollen, Herzog in Camilla, Mafferu, Sarastro.	Diese beiden Fächer sind den Umständen nach durch die Herren Hellwig† und Genast[60]) zu besetzen, doch fehlt eigentlich noch ein erster, kräftiger Bassist.	
11. Ein erster Bassist.	Zu mehr Charakter-Rollen. Seneschall, Blaubart, Moritz in „Helene" usw., wo das Spiel vorherrschend.		1600 Tlr.
12. Ein Bassist.	Zu Nebenrollen, komischen oder beschränktern Charakteren.	Herr Metzner, auch Herr Huber.	
13. Ein Sänger.	Zu niedrig komischen Rollen.	Herr Gelling.	400 Tlr.

Die mit † bezeichneten Mitglieder sind teils Anfänger, teils werden sie vorzugsweise und zu viel zum Schauspiel benutzt, um gehörig ihr Talent zum Gesange ausbilden zu können.

Aus diesem Verzeichnisse ergibt sich, daß zwar schon vielerlei Hilfsmittel zum Ausfüllen und Ergänzen da sind, aber doch die eigentlich eine Oper begründenden Hauptteile gänzlich fehlen.

Diese Vermischung ist, wenige Fälle ausgenommen, schädlich, weil erstens der häufige Gebrauch der zum Sprechen notwendigen Stimmorgane der Ausbildung der zum Gesange notwendigen gänzlich im Wege steht (weshalb es, wie im Italienischen, eine große Erleichterung ist, eine ganze Oper hindurch zu singen), und zweitens der dadurch sich kreuzende Geschäftsgang alle dazu erforderliche Zeit und Kraft raubt.

Die letztern Gründe müssen mich auch veranlassen, auf eine bestimmte Trennung der deutschen und italienischen Operngesellschaft, in deren Grundprinzipien und Bestimmungen nämlich, anzutragen; einzelne Fälle zur Vervollständigung der einen oder der andern Gattung natürlich ausgenommen.

Vorstehendes Verzeichnis erschöpft keineswegs die höchsten Forderungen an den Bestand eines deutschen Opernpersonales und ist nur das unumgänglich Nötige, um eine dergleichen Gesellschaft zu konstruieren, denn den vorhandenen Fähigkeiten gemäß die Wahl der auszuführenden Opern zu bemessen, ist die Sache desjenigen, der die Leitung derselben hat.

Durchaus notwendig und zu engagieren sind demnach Nr. 1, 2, 3, 6, 10.

Bei Nr. 1 tritt der Fall ein (wie beinah bei den meisten), daß erst von Michaelis an in einem Jahre auf deren Besitz zu hoffen ist. Dieser Zeitraum muß durch das Engagement

einer zweiten ersten Sängerin, die früher zu haben und sodann auch beizubehalten wäre, ausgefüllt werden.

In dieser Beziehung und noch auf 3, 6, 10 sind nicht nur Korrespondenzen mit allen Talenten, die man für würdig der hiesigen Kunstanstalt hielte, angeknüpft, sondern auch zu genauerer und bestimmterer Kenntnis und Beurteilung derselben die Gastdarstellungen überhaupt gewählt und festgesetzt worden, da Zeit und Zufälle leicht dem Talent sowohl vorteilhafte als nachteilige Richtung in kurzem geben können.

Zu Erlangung ausgezeichneter Subjekte gehört auch glücklicher Zufall und die Macht, denselben festzuhalten, wo er sich zeigt. Die vorzüglichen Künstler sind so selten, und von allen Seiten so gesucht, daß meist nur eine schnelle bestimmte Entscheidung sie gewinnen kann.

Die notwendig gewordene Aufstellung eines eigenen Chores bringt auch die Anstellung eines Musikmeisters oder Korrepetitors für denselben sowohl als für die weniger musikalischen Mitglieder der Oper mit sich, wie dies bei allen, selbst den kleinsten Theatern der Fall ist.

Ein stehender Theaterchor wird insofern von großem Gewinne sein, daß erstens durch gehörige Anleitung und stetes Üben ein Ensemblespiel hervorgebracht werden wird, das der größten Wirkungen fähig ist, und zweitens und hauptsächlich, daß auch hieraus eine förmliche Pflanzschule entspringt, deren hervorstechende Talente man weiter befördert und bildet.

Zur vollständigen Erreichung dieses Zweckes wäre, nächst dem Singemeister, ein Tanzmeister notwendig, der ohne Ausnahme alle in den ersten Elementen des theatralischen und mimischen Tanzes zur Ausschmückung einzelner Szenen und zu wirkungsvollen Gruppierungen unterrichtete. Diesem könnten auch Kinder zum Tanzunterrichte gegeben werden, deren Anzahl sich alle drei Jahre erneute, und

zwar in dem Maße, daß die Eltern sich verpflichteten, ihre Kinder für den zu genießenden Unterricht die ersten drei Jahre unentgeltlich beim Theater figurieren zu lassen, die nächsten drei Jahre aber gegen ein bestimmtes geringes Quantum. Die im nächsten Termine Eintretenden würden dann die später Abgehenden wieder in gleichem Maße ersetzen und somit immer die Hälfte unentgeltlich benutzt werden können.

Wenn der Gehaltsanschlag der Sänger zu hoch scheinen dürfte, so erlaube ich mir bloß zu bemerken, daß dabei als Maßstab der Gehalt der italienischen Sänger angenommen ist, und zwar nicht sowohl aus innerer Überzeugung der Notwendigkeit, als der Gewißheit, daß jeder neu anzustellende Künstler denselben vor Augen haben und — fühlt er seine Vorzüge in künstlerischer und jugendlicher Hinsicht, die längere Brauchbarkeit verspricht, auch demnach mit Recht glauben wird, nicht unbescheiden in seinen Forderungen gewesen zu sein.

67 An den Theaterdirektor Liebich[61]) in Prag. 1815

Wahrlich, mein verehrter Freund, die Eröffnung, die Sie mir von den Bemerkungen der hohen Landesstelle in betreff des Zustandes der Oper machen, die den Vorwurf ausdrücken, daß seit dem Jahre 1812 nichts für dieselbe geschehen sei, hat den bittersten Augenblick meines Künstlerlebens herbeigeführt. Einen Augenblick, dessen Erscheinung ich mir bei dem Bewußtsein meines Eifers für die Sache nie und am allerwenigsten an einem Orte erwartet hätte, wo ich durch rastlose Tätigkeit meine Gesundheit und die Zeit zusetzte, in der ich als Komponist etwas für die Welt und meine Ehre zu leisten imstande gewesen wäre. Bloß um das

schöne Bewußtsein zu haben, den alten Ruf der Prager Musikvollkommenheit herzustellen und zugleich zu zeigen, daß doch wenigstens eine Kunstanstalt vorhanden sei, die ohne die tausend gewöhnlichen kleinlichen Handwerks- und Neideserbärmlichkeiten rein und fern von allen Nebenrücksichten wirke und handle.

Als ich im Januar 1813 hier ankam, weit entfernt von dem Gedanken, mich irgendwo durch eine Anstellung fesseln zu lassen, weil dieses nicht mit den Aussichten vereinbar war, die ich von dem Wirken des Künstlers für das größere Publikum hatte, konnte dies jene Rücksicht, jene Hoffnung, — das ungeteilt mir von allen Seiten entgegenkommende Vertrauen und hauptsächlich auch die persönliche Achtung und Freundschaft, die mir Ihre Handlungsweise einflößte, in der ich eine sichere Stütze zur Beförderung meiner Zwecke für das Gute sah — mich bestimmen, die Leitung der Oper zu übernehmen.

Vor andern Rücksichten sichern mich gottlob meine Verhältnisse und das Zutrauen, welches das übrige Deutschland meinem Streben und meinen Arbeiten schenkt.

Ich trat meinen Dienst mit dem unerschütterlichen Mute an, dessen jeder an der Spitze einer Kunstanstalt stehender Mann, die dem Geschmack, der Laune, den Eigenheiten und der Tadelsucht der einzelnen ausgesetzt ist, — so sehr bedarf.

Ich fand einen Musikgeschmack, der durch die ehemalige italienische Oper und dann durch die Mozartische Periode eine seltsame Gestaltung erhalten hatte.[44]) Es war ein unruhig ins Blaue[62]) hinauswünschender Geist, der mit sich selbst nicht einig war, was er wünschen sollte.

Die Natur der italienischen Oper erfordert wenige, aber ausgezeichnete Künstler. Einzelne blitzende Steine, gleichviel in welcher Fassung. Alles übrige ist da Nebenwerk und unbedeutend. Der Deutsche greift alles tiefer, er will

ein Kunstwerk, wo alle Teile sich zum schönen Ganzen runden. Er verschmäht auch den lebendig tätigen Sinn des Franzosen nicht, der immer nur etwas vorgehen — Handlung sehen will. Sein tiefes Gemüt ergreift und umfaßt alles Vorzügliche und sucht es sich anzueignen. Mir schien die Aufstellung eines schönen Ensembles die erste Notwendigkeit, ich hielt nichts für Nebensache, denn in der Kunst gibt es keine Kleinigkeit. Diese Ansicht hatte sich des Beifalls unseres kunstliebenden, einsichtsvollen Landeschefs zu erfreuen. Und öfter hatte ich später mündlich die Gelegenheit, mich seiner Zufriedenheit über das Zusammenwirken und Spiel des Chors, Orchesters und Theaterpersonals zu versichern.

Wir eröffneten eine ausgebreitete Korrespondenz mit allen Künstlern, die ich auf meinen Reisen kennen zu lernen Gelegenheit hatte, oder die der Ruf uns als vorzüglich bezeichnete. Zugleich waren wir bemüht, die in der Nähe liegenden Mittel anzuwenden. Das Orchester und Chor bekam eine bestimmte Organisation, wodurch eine freie und sichere Benutzung der Kräfte zum Gelingen der Vorstellungen bezweckt wurde; mit bedeutenden Anstrengungen gewann sie hierzu Herrn Clement[63]), den Oboisten Sellner[64]) und manche andere.

Der Krieg und andere Verhältnisse, die zu erörtern mir nicht zukommt, und die auch zu allgemein bekannt sind, verhinderten leider die Zusammenstellung eines Personals gänzlich, so wie wir es gewünscht hätten. Doch blieb uns oder war vielmehr als ganz neu engagiert anzusehen (da es erst durch neue Bestimmungen wieder für uns gewonnen worden) so manches Treffliche vor andern Theatern. Wir haben als Sängerinnen: Madame Grünbaum[51]), Demoiselle Bach, Demoiselle Brandt[65]), Demoiselle Böders, Madame Allram[66]). An Tenoristen: Herrn Grünbaum[51]), Herrn Mankard, Herrn Neumeyer. Die Bassisten Herren Siebert[67]),

Kainz, Maletinsky, Allram u. a. m. Daß von schon Engagierten der Tenorist Herr Tölle nebst Frau und Herr Rode, als Buffon, des Krieges wegen nicht kommen konnten, daß später die Unterhandlungen mit den Herren und Damen:

Mad. Harlas[28]),	Herr Pestaker, Tenorist,
Mad. Fischer,	Herr Tarti, Bassist,
Dem. Buchwieser,	Herr Rosenfeld, Tenorist,
Mad. Pewais,	Herr Wild[69]), Tenorist,
Mad. Reg. Lang[68]),	Herr Schikaneder[70]), Bassist,
Dem. Herz,	Herr Flerx, Bassist,
Dem. Seidler,	Herr Scharbök, Bassist,
Mad. Flerx,	Herr Kramer, Bassist,
Mad. Eberwein[71]),	Herr Stöger, Tenorist,
Mad. Weixelbaum[72]).	Herr Schiele, — —
Herr Häser[73]),	Herr Weixelbaum[72]),
Herr Stümer[56]), Tenorist,	Herr Hanabacker,

nicht und warum nicht zustande kam, als der Tod uns Morhard raubte, daß Dem. Bach und Herr Neumeyer die Erwartungen nicht befriedigten, wie man nach dem Urteile Sachverständiger hoffen durfte, das waren unübersteigliche Hindernisse, die sich alle beweisen lassen; übrigens war bei alledem das Publikum nicht so schlimm daran, als wie diejenigen, die für dasselbe zu sorgen hatten; die Wahl der Werke, die man mit einem beschränkten Personale geben kann, war schwierig, und oft wurden große Anstrengungen erfordert, um das Repertoire im Gang zu erhalten; was mit den vorhandenen Mitteln geleistet worden, hat der Beifall aller Fremden und derjenigen hinreichend bewiesen, die Gelegenheit hatten, unsere Operndarstellungen und unser Opernrepertoire mit dem beinahe aller auswärtigen Theater von Rang, das Wiener gar nicht ausgenommen, zu vergleichen. Fehlen uns etwa die anerkannt besten Werke und erscheint irgend etwas Neues, das wir uns nicht auch bald

aneigneten? Die letzten Engagements des Herrn Ehlers[74]) und der Mad. Czegka beweisen Ihren stets gleichen Eifer, jede Gelegenheit zur Ergänzung des Personales zu ergreifen. Wer über unser Personal klagt, der zeige uns die Künstler an, die Vorzüglicheres leisten und zu haben sind. Jeder Hof, jedes Theater hält das Gute fest, das es besitzt, auch hat die sturmbewegte Zeit die Talente selten gemacht, sie sind keine Ware, die man nur zu bezahlen und zu verschreiben braucht, um sie zu besitzen. Und was können wir denn dem Ausländer bieten, das ihn reizen und zu uns locken könnte; der in öffentlichen Blättern ausgesprochene Tadel einzelner schreibseliger, ununterrichteter Krittler hat mich unangenehm schon berührt, wie z. B. erst kürzlich im „Sammler"[75]), wo der Referent vergeblich gehofft hatte, daß durch mich die Oper sich verbessern werde. Da er und alle ihm Gleichdenkenden das feurige und richtige Zusammenwirken der Finales, des Orchesters usw., für nichts zu rechnen scheinen, so vermutete er vielleicht, daß ich, ein musikalischer zweiter Prometheus, Sänger und Sängerinnen aus Ton hervorzaubern könnte. Indem diese Machthaber der öffentlichen Stimme mit einer Zuversicht absprechen, die das größere Publikum für Wahrheit annehmen kann, habe ich daraus leider den Schluß ziehen müssen, daß man in Prag einen wohlerworbenen Ruf zusetzen, aber nicht erhöhen könne. Demungeachtet ließ und lasse ich mich in meinem Tun und Wirken nicht irren, vertrauend auf die Einsicht und Gerechtigkeit der Sachverständigen und Billigdenkenden. Sollte aber diese Unzufriedenheit auch diejenigen ergreifen, deren Achtung und Zufriedenheit mein einziger Lohn sein konnte, dann sehe ich den Zweck meines Aufenthaltes hier gänzlich verfehlt, ich konnte nicht das leisten, was man erwartete; ich kann mich nur mit dem Bewußtsein trösten, das Meinige im vollen Maße mit immer gleichem Eifer getan zu haben, und muß Sie bitten,

je eher je lieber einen Mann an die Spitze der Oper zu setzen, der besser als ich imstande ist, die Wünsche des Publikums zu befriedigen.

Befürchten Sie übrigens nicht, daß die geringste Bitterkeit oder gar ein sträflicher Trotz in dieser Äußerung liegt, es ist die reine Überzeugung, hier nicht mehr zum Guten wirken zu können. Solange ich übrigens noch das Ruder führe, wird die gleiche Lust, dasselbe unermüdete Streben bis auf den letzten Augenblick mein Handeln bezeichnen, und glauben Sie, daß ich stets und überall die herzlichste Achtung und Freundschaft für Sie als Künstler und Mensch mir bewahren werde.

53 Die Schlesingersche Musikhandlung zu Berlin 1812

Es ist kaum glaublich, daß eine Stadt wie Berlin bis jetzt noch keine bedeutende Musikhandlung besaß, wo sowohl in eigenen Verlagsartikeln das Streben auch einheimischer Künstler befördert würde, als wo man auch gewiß sein könnte, das Neueste und Beste aus der übrigen musikalischen Welt zu finden.

Der Himmel gebe, daß endlich diesem immer fühlbarer werdenden Mangel durch die seit eineinhalb Jahr entstandene [neue Musik-] Handlung abgeholfen werden möge. Der Unternehmer, Herr Adolf Martin Schlesinger, welcher außer dieser Verlags- und Sortimentshandlung auch ein lobenswertes literarisches Leihinstitut errichtet hat und mit französischen, englischen und italienischen Büchern [und Landkarten] handelt, besitzt Tätigkeit und Vermögen genug, sein Institut auf eine bedeutende Höhe zu bringen, wenn er des Rates unparteiischer Kunstkenner genießt und

den Willen hat, selbige rein zu benutzen. Durch das bisher Geleistete scheint diese Erwartung sich bestätigen zu wollen. Seine Verlagsartikel, wo er besonders Originalwerke zu liefern sucht und anständig honoriert, sind bis jetzt größtenteils vorzüglich zu nennen. Referent führt hier z. B. die mit vorzüglichem Fleiße besorgten Klavierauszüge von Glucks Iphigenia in Tauris von Hellwig[76]), von Méhuls Joseph von Hennig, von dem Taucher des Kapellmeisters Reichardt[77]), der Deodata des Kapellmeisters B. A. Weber[78]) und der Sylvana von C. M. von Weber usw. an. Ein Teil hiervon, nebst anderen Musikstücken, erscheint als Theaterjournal unter dem Titel: Auswahl von Ouverturen, Märschen, Gesängen und Tänzen aus den neuesten Opern, welche auf dem königlichen Theater in Berlin aufgeführt werden, im Klavierauszuge usw. Es ist natürlich, daß eine im Aufblühen begriffene Handlung, ehe sie sich das Zutrauen der vorzüglichsten Künstler und ihre daraus folgende Unterstützung erworben hat, nicht mit vielen, sehr bedeutenden Originalwerken auftreten kann und auch zuerst für den Bedarf des sie zunächst Umgebenden zu sorgen hat. Doch sind vom würdigen Lauska[79]) mehrere Sonaten, eine sehr brave Konzertante für Oboe und Flöte von Westenholz, ein vorzügliches Trio für Klavier, Violine und Viola von Wollank[80]) usw. erschienen, und von dem bekannten Komponisten und Klavierspieler C. M. v. Weber einige Werke unter der Presse.

Papier und Stich sind lobenswürdig, und Referent wiederholt es, man kann unter obigen Voraussetzungen viel Gutes von Herrn Schlesinger erwarten.

154 An seinen Schüler Julius Benedikt[81]) 1824

Mein lieber Julius,

es drängt mich, vor unserm Scheiden noch mit Ihnen zu sprechen und Ihnen schriftlich im wesentlichen das zu wiederholen, was ich so unzähligemal mündlich eindringlicher und ausführlicher Ihnen ans Herz zu legen gesucht habe. Daß Sie mein Schüler geworden, gab mir Gefühl der Pflichten für Ihr Wesen überhaupt, denn ich kann die Kunst nicht vom Menschen trennen, der in ihr lebend erst recht eigentlich das ganze Leben ehren lernen soll. Sie wissen, wie sehr ich jene sogenannte Genialität verachte, die in dem Künstlerleben einen Freibrief für alles zügellose Treiben und das Verletzen alles Sittlichen, bürgerlich Achtungswürdigen zu besitzen glaubt. Es ist keine Frage, daß das sich Hingeben die Phantasie weckt, daß vorsätzliches und notwendiges Einwiegen in jene bunten Träume sich nur gar zu gern in das wirkliche Leben überträgt. Es ist gar zu süß, sich so ganz gehen zu lassen, — aber hier muß sich nun die eigentliche Kraft des Menschen bewähren, ob er die Geister beherrscht und sie nur frei walten läßt in dem ihnen von ihm angewiesenen, gezogenen Kreise, oder ob er, von ihnen besessen, sich als Wahntoller wie ein Fakir zum Preise des Götzendienstes dreht.

Um diese dämonischen Einwirkungen aber zur reinen Begeisterung zu läutern, ist beharrlicher Fleiß der erste Zauberspruch. Wie töricht ist es, zu glauben, daß das ernste Studium der Mittel den Geist lähme. Nur aus der Herrschaft über dieselben geht die freie Kraft, das Schöpferische, hervor, nur vertraut mit allen schon betretenen Bahnen und frei sich auf ihnen bewegend kann der Geist neue finden.

Seit mehr als zwei Jahren gab ich Ihnen Unterricht. Alle Erfahrungen, die mir der Himmel erlaubt zu machen,

habe ich unverhüllt Ihnen mit jener Lust dargelegt, die so gern dem Freunde selbst ertragene Mühen spart. — Kann ich Sie nun mit der Beruhigung entlassen, daß Sie dies alles in sich aufgenommen haben? Kann ich sagen: hier steht einer, der das Seinige gelernt hat, und was nur Welt und Umstände ihm für Leistungen anmuten werden, er kann ihnen Rede stehen, der Grund ist fest?!

Lieber Julius, Sie haben so viel Scharfsinn, so viel Ehrgeiz, so viel Talent, Sie versündigen sich gegen Gott, Eltern, Kunst, sich und mich, wenn Sie sich ferner diesem träumerischen Forttaumeln überlassen, wenn Sie nicht lernen, mit fester Beharrlichkeit und jener Ordnung, die allein eine wahrhaft ehrliebende Seele kund gibt, der Welt und in der Welt zu leben. Ihre Unzuverlässigkeit, Ihre Nichtachtung alles Versprechens und Bestimmens ist zum Sprichworte unter allen Ihren Bekannten geworden. Es ist die Zierde des Mannes, der Sklave seines Wortes zu sein. Täuschen Sie sich nicht mit dem Wahne, man könnte in sogenannten Kleinigkeiten unwahr und unzuverlässig und bei bedeutenden Dingen das Gegenteil sein. Die erstern machen das Leben aus und geben dem Zuschauer den Maßstab, und die furchtbare Macht der Gewohnheit läßt später selbst den besten Willen nicht zur Tat werden.

Mein lieber Julius, so sehr es Sie schmerzen mag, dies alles nochmals von mir zu hören, mich kränkt es gewiß noch tiefer. Sie sind ein Teil meines Ichs geworden, Sie stehen mir so nahe, und solches muß ich Ihnen noch sagen?

Ich vertraue aber auf den, der alles zum Guten lenkt. In jedem Leben gibt es Wendepunkte, die für die Dauer desselben entscheiden. Lassen Sie einen solchen eintreten. Legen Sie sich einen die Kunst herausfordernden Mangel auf, setzen Sie Ihre Ehre darein, selbständig zu sein, und reichlich werden Sie sich durch Ihr Selbstgefühl für alle Entbehrungen entschädigt und belohnt fühlen.

Ich umarme Sie von Herzen und gebe Ihnen meine innigsten Wünsche auf den Weg mit. Mögen Sie alles hier Gefürchtete unwahr machen und mir einst von der Höhe herab die Hand reichen können.

Des Himmels bester Segen über Sie von

Ihrem treuen Lehrer und Freunde.

---

152 Schreiben an Herrn Aloys Fuchs[82]) in Wien 1824

Durch das hingebende Vertrauen, mit dem Sie mir nahen, fühle ich mich berechtigt, zu Ihnen mit jener Offenheit zu sprechen, die man überhaupt dem Leben und der Kunst schuldig ist, die aber in ihrer Ungeschminktheit leicht von einem heißen, jugendlichen Gemüte für Kälte und Härte angesehen wird. Ich wünsche daher zu Ihrem Besten und zu meiner Beruhigung, daß Sie alles, was ich Ihnen sage, dem herzlichsten Wohlwollen entsprungen glauben mögen.

Sie wollen sich der Kunst weihen. Es ist meine Pflicht, Sie auf die unendlichen Schwierigkeiten aufmerksam zu machen, die Sie dann zu überwinden haben. Ich kenne das Talent nicht, das Ihnen Gott verliehen hat, ich weiß nur, daß selbst das außerordentliche noch der günstigen Umstände bedarf, um Bedeutendes zu leisten und in der Welt etwas zu gelten. In Ihrem Alter, wo das kritische Vermögen schon immer sehr die Oberhand gewonnen hat (bei mehr Bildung, um so stärker), ist es ungemein schwer, Rückschritte zu tun und den technischen und grammatischen Teil der Kunst auf solche Weise und mit solchem Erfolge nachzuholen, daß man nicht ob der Anstrengung erlahmt

oder irre an dem eigenen Talent wird. Man weiß schon zu sehr, was und wie die Kunst wirkt, als daß man sie bloß um ihrer selbst willen in der Unschuld triebe, die am Ende allein die Herrschaft über alle Mittel gibt. Man will gleich selbst Wirkung hervorbringen; man singt nicht seiner selbst unbewußt wie der Vogel, weil er nun eben Vogel ist, man hat den Erfolg des Sanges gesehen und will ihn auch erzwingen.

Die Sache geht von außen nach innen, statt daß sie ihrer wahren Natur nach von innen nach außen gehen soll. Zugegeben, daß Ihre Anlagen und Ihr Fleiß dies alles überwinden und Sie ein tüchtiger Künstler werden: sind Sie denn auch schon überzeugt, daß Sie es auch der Welt werden beweisen können, daß Sie nicht dem Drucke der tausendfältig dem Künstler entgegentretenden Verhältnisse erliegen? Wie manches Große geht so unter, und wer weiß, ob nicht mancher, der auf eine Höhe gelangt ist, mit Freuden seinen Ruhm für das hingäbe, was er ihn gekostet, und was täglich mit zunehmendem Drucke auf ihm lastet, ihn sich und den Seinigen und am Ende auch der Welt vielleicht raubt. Was gibt das wirkliche Leben denn dem Künstler? Und wie darf er hoffen, durch seinen Stand sich einen Platz im bürgerlichen Verhältnisse zu erwerben?

Sind Sie ausübender Künstler: — ein Platz in einer Kapelle, der schwer zu erlangen, auf jeden Fall dürftig besoldet ist, oder ein geisttötender Lebenserwerb durch Unterrichtgeben sind Ihre Aussichten.

Sind Sie Komponist: welche Jahre gehen darüber hin, ehe das Publikum Sie beachtet, Verleger Sie bezahlen, Direktionen Ihre Werke aufführen; im glücklichen Falle doch wieder eine kärgliche Existenz.

Es gibt Ausnahmen von allem diesen; aber was berechtigt Sie zu glauben, dazu zu gelangen? Und wodurch sind diese Ausnahmen glücklich? Nur in dem, wodurch es

jeder tüchtige Mensch ist! In dem Gefühle der erfüllten Pflicht nach Vermögen und Einsicht und dem ruhigen Vertrauen auf Gott in allen Anfeindungen, Verkennen ihres redlichen Wollens und leichtsinnigen Überschätzungen oder Nichtbeachtungen der Welt.

Nehmen Sie alles hier Gesagte weder für ein Ab- noch Zuraten. In solchen für das ganze Leben entscheidenden Fällen muß die innere Stimme der einzige Richter sein.

Beharren Sie bei Ihrem Entschlusse, so rufe ich Ihnen aus Grund des Herzens die besten Wünsche zum Gedeihen Ihres Strebens zu! Der jetzt eben in Wien zum Domkapellmeister ernannte Joh. Gänsbacher[19]) oder der Kapellmeister und Operndirektor des Theaters an der Wien, Ritter von Seyfried[83]) in Wien, scheinen mir die Männer zu sein, die Sie mit kundiger Meisterhand auf den wahren Weg führen können.

Literarische Arbeiten
vorwiegend kritischen Inhaltes

A.
Konzertkritiken

7 Konzert der Gebrüder Bohrer[84]) 1810

Der wandernden Virtuosen Namenzahl ist Legion. Wer gesunde Finger, eine Dosis Dreistigkeit und ein Paket Empfehlungsschreiben hat, der reist und brandschatzt das Publikum. Um so erfreulicher ist es, ein Künstlerpaar kennen zu lernen, das sich sowohl durch vollendete mechanische Fertigkeit als Seele im Vortrage und bescheidenes, gefälliges Betragen auszeichnet, was man alles in den Brüdern Bohrer, aus der Münchener Kapelle, vereinigt findet. Der ältere verbindet mit seinem schönen Violinspiele das Verdienst, auch als Komponist auf einer bedeutenderen Stufe zu stehen, und in dem Konzerte, das die Herren gestern im Saale zum Könige von England gaben, gefiel Referenten besonders auch das schön gehaltene Konzertante für Violine und Violoncello, von beiden Brüdern ausgeführt, in Hinsicht der Komposition; Herr Krebs[85]) und Mad. Graff[86]) verschönerten das Konzert durch ihren Gesang; beide sangen Arien von unserem Danzi[15]); besonders riß die der Mad. Graff durch ihren äußerst lieblichen Charakter und den herrlichen Vortrag der Sängerin allgemein hin.

Die Herren Bohrer reisen von hier über Frankfurt nach Hamburg und werden gewiß überall mit verdientem allgemeinem Beifalle, wie hier, aufgenommen werden.

---

52 Konzerte in der Margarethen-Kirche zu Gotha 1812

Bei der Seltenheit, mit welcher uns öffentliche Kunstgenüsse zuteil werden, verdiente es wahrlich den besten Dank des Publikums, daß Herr Kantor Schade[87]) es unternahm, uns den 29. und 30. September in der Margarethen-

kirche zwei Konzerte zu veranstalten, die, außer den schon in hiesiger Stadt vorhandenen Kunstmitteln auch noch durch den Beitritt vorzüglicher, in der Nähe wohnender Künstler einer vollendeteren Ausführung und Mannigfaltigkeit gewiß wurden. Zugleich hatte Herr Schade dafür gesorgt, daß wir Musikstücke in den verschiedensten Stilen zu hören bekamen.

Den 29. begann das Konzert abends 5 Uhr mit der Ouvertüre des Don Juan von Mozart. Dann blies Herr Kammermusikus Sommer aus Rudolstadt ein Hornkonzert von Duvernoy[88]), mit schönem Tone und Sicherheit. Zu bedauern ist es, daß bei diesen meistens höchst mittelmäßigen Kompositionen des Herrn Duvernoy das Horn zu einem so traurigen Zwitterwesen gemacht wird, in welchem weder die herrliche Kraft und Fülle der tieferen Töne, noch die singenden höheren Regionen benutzt werden. In einem Umfange von höchstens anderthalb Oktaven wirbeln und drehen sich alle Melodien und Passagen und erzeugen eine dem Instrumente ohnehin leicht eigene Eintönigkeit.

Unser geschätzter Spohr[37]) nebst seiner Gattin erfreute uns hierauf mit einer Sonate für Violine und Harfe von seiner Komposition, von der wir aber leider nur den ersten Teil des Allegros und das aus Mozartschen Themas gewebte Potpourri zu hören bekamen. Selten hat Referent in peinlicheren Gefühlen dagesessen, als hier, wo gegen Ende des ersten Teiles ein Pedal hängen blieb, dann, nach Wegräumung dieses Hindernisses eine Saite sprang usw. Wie störend für den Zuhörer, — und wie aus allem Gange und Gusse bringend solche Zufälle für den Spieler sind, ist nicht genug zu beschreiben, und doppelt erfreulich war daher die doch noch vorzügliche Ausführung von beiden Seiten. Die Sonate selbst (die neueste) war sehr schön gearbeitet und dankbar für die Ausübenden.

Die Krone aller Sinfonien, die große, allgewaltige, ergreifende aus C-Dur von Mozart mit der Schlußfuge eröffnete den zweiten Teil. Sie hatte das Orchester belebt — begeistert, und wurde mit einer für ihre Schwierigkeit seltenen Vollendung gegeben.

Die Tempos waren feurig und gut, — Schatten und Licht durch genaue Beobachtung des Piano und Forte verbreitet, — und Blas- und Saiteninstrumente wetteiferten im rühmlichsten Kampfe, das Ganze in einem Gusse wiederzugeben.

Bei Referent war dieser herrliche Genuß mit der wehmütigen Gewißheit begleitet, hier nicht bald wieder etwas so Vollendetes zu hören, da unser Spohr schon den 5. Oktober eine größere Reise über Leipzig und Dresden nach Prag, Wien usw. antritt und mit ihm uns seine Schüler, eine wichtige Stütze unserer Musikproduktionen, verlassen. Hierauf gab man den 84. Psalm von dem würdigen Musikdirektor Schicht[89]) in Leipzig. Fugen und Chöre sind mit einer seltenen Klarheit und Kraft gearbeitet; Arien und Solos möchten den neueren Melodisten nicht so recht behagen und vielleicht dem Ganzen der Vorwurf des zu Breitgehaltenen nicht ohne Grund zu machen sein. Die Chöre wurden etwas schwach, übrigens aber gut ausgeführt.

Den 30. früh um 10 Uhr begann der zweite Ohrenschmaus. Referent kann nicht leugnen, daß ihm Konzerte beim Tageslichte, noch dazu morgens, immer in eine etwas unbehagliche Stimmung versetzen, wobei der Markttag und das mit demselben verbundene Fahren, Peitschenknallen usw. dicht an der Kirche eben nicht geeignet waren, ihn von seinem Widerwillen zurückzubringen. Besondere Rücksichten mochten wohl den Herrn Kantor Schade zu dieser Einrichtung bestimmt haben.

Die schöne, kräftige, in großen Massen sich bewegende Ouvertüre aus D-Dur von Bernhard Romberg[36]) begann

und wurde mit Präzision und Feuer gegeben. Hierauf folgte der mit Recht gefeierte Hermstedt[38]) mit dem trefflichen Klarinett-Konzert aus C-Moll von Spohr[37]). Es wäre überflüssig, hier noch etwas zu seinem Lobe sagen zu wollen. Im Adagio schien er sich heute besonders zu übertreffen, und wenn er nach mehreren Reisen und dem Hören vorzüglicher Sänger seine Gesangsmethode noch etwas mehr gerundet hat, möchte wohl kaum mehr etwas zu seiner Vollendung fehlen. In Hinsicht der Komposition sprach das Rondo Referenten am meisten an.

Der aus Berlin vor kurzem zu uns gekommene Komponist und Klavierspieler Carl Maria von Weber spielte nur eine kurze Phantasie und Variationen über die schöne Romanze aus der Oper Joseph von Méhul (dem Vernehmen nach erst hier von ihm vollendet)[90]) auf dem Fortepiano. Einige verstimmte Töne in der Höhe des übrigens volltönenden schönen Instrumentes schienen auch ihn für einen Augenblick zu verstimmen, aber alsobald verschwand dieses, und er spielte mit dem an ihm bekannten Vortrage. Herr Kammersänger Methfessel[91]) aus Rudolstadt sang mit Mad. Scheidler[92]) ein Duett von seiner Arbeit, in angenehmer Manier. Das Duett selbst ist im besseren italienischen Stile geschrieben.

Den Beschluß machte die Glocke von Schiller mit der Musik des Andreas Romberg[35]). Es ist schon so vieles über dieses Werk die Kreuz und Quere gesprochen worden, daß Referent sich damit begnügt, die Ausführung als sehr gut zu preisen. Die Solo-Partien wurden von Mlle. Karoline Schlick[93]) und den Herren Methfessel und Schiffner vorgetragen. Mlle. Schlick trat hier nach langer Zeit zum ersten Male wieder öffentlich auf; und obwohl ihre Stimme nicht die stärkste ist, so erhob sie sich doch hinlänglich durch deutliche Aussprache und gute Methode. Mlle. Schlick war lange in Italien, und wir müssen nur

wünschen, sie recht oft öffentlich zu hören, damit sie eine gewisse natürliche Furchtsamkeit überwinde und dann imstande sei, ungestört ihre Fähigkeiten zu entwickeln. Daß wir übrigens eine recht fertige, geschmackvolle Klavierspielerin in ihr besitzen, ist bekannt. — Da Herr Konzertmeister Spohr Gelegenheit gehabt hatte, dieses Werk in Hamburg unter des Komponisten Direktion zu hören, so können wir gewiß sein, die so oft vergriffenen Tempos hier richtig gehört zu haben.

Zum Schlusse muß Referent noch bemerken, daß es im ganzen schade war, diese Aufführung in einer Kirche halten zu müssen; teils geht manche kleine Nuance in dem großen Lokale unter, und teils geht der einzige Lohn des Künstlers, der augenblickliche Enthusiasmus eines Beifall zollenden Publikums verloren, und eine gewisse tötende Kälte bemächtigt sich des Ganzen.

Gewiß hätten sowohl die kunstliebenden Einwohner unserer Stadt als auch die zahlreich herbeigeeilten Fremden gern laut ihren Dank ausgesprochen.

Die durchlauchtigste Herzogin erfreute beide Konzerte mit ihrer Gegenwart; deren des gnädigsten Herzogs waren wir leider durch eine bedeutende Unpäßlichkeit desselben beraubt.

---

68 Konzert des Herrn Siebert 1815

Den 30. November Konzert des Opernsängers Herrn Siebert.

Nach der brillanten Ouvertüre aus Anakreon von Cherubini[94]) sangen Mad. Grünbaum[51]) und Mad. Czegka ein Duett aus Trajano in Dacia von Niccolini[95]). Es ist in der Tat eine Freude, diese beiden Stimmen zusammen

zu hören, und auch nur so vorgetragen kann ein solches bloß auf angenehmen Ohrenkitzel berechnetes Musikstück, das dem Sänger den freiesten Spielraum seiner Virtuosität eröffnet, eine so große Wirkung machen.

Das darauffolgende Pianofortekonzert von Mozart, gespielt von Herrn Glaser, einem Schüler des Herrn Wenzel[96]), stand wohl heute nicht ganz an seinem Platze, und wenn auch Herr Wenzel das schöne Verdienst hat, recht brave Schüler zu ziehen, so gehört doch hierher bedeutendere Kunstfertigkeit.

Herr Siebert sang das Grab mit Akkompagnement der Guitarre und Harmonika und sodann eine etwas bunt instrumentierte Polonaise.

Herrn Sieberts ausgezeichnet schöne Stimme, die Kraft mit Weichheit verbindet, und nach deren immer weiterer Ausbildung er so rühmlich strebt, hat ihm die Gunst des Publikums in hohem Grade gewonnen. Möge er sich aber durch den lauten Beifall nicht verleiten lassen, durch überhäufte Verzierungen und Passagen, die außer der Eigentümlichkeit der Baßstimme liegen, eine Geläufigkeit erzwingen zu wollen, die nur dem Diskant und allenfalls dem Tenor natürlich ist und angenehm wirkt. Besonders schien diese Art des Vortrags bei dem ersten Gedichte nicht an ihrem Platze zu stehen, und ein einfach gefühlvoller Gesang würde gewiß mehr ergriffen haben. Herr Siebert erkenne in dieser Äußerung nur die Achtung für sein schönes Talent und die Absicht, ihn vor Abwegen zu bewahren, die den Künstler immer von der Vollkommenheit ableiten.

Die Hymne aus „Cortez“[97]) wurde mit Vergnügen wieder gehört und recht brav ausgeführt.

„Lützows wilde Jagd“ von Herrn Kapellmeister von Weber, von 40 Männerstimmen gesungen, verfehlte ihre Wirkung nicht, obwohl wir nicht leugnen können, daß heute die Quantität der Sänger nicht die Qualität des Effekts

erhöhte[98]), indem sie nicht mit der Präzision zusammenging, als wir sie schon früher gehört hatten.

Auch zwei Dilettanten der Kunst waren so gütig gewesen, Herrn Siebert ihre Teilnahme zuzugestehen; Herr Dr. Mertlik spielte ein Adagio auf der Harmonika und der hinterlassene Sohn der Schauspielerin Mad. Glaser, ein Schüler des Herrn Wenzel, ein Pianofortekonzert. Beiden ward der Dank des Publikums für ihre Gefälligkeit zuteil.

---

69 Konzert der Madame Czegka 1815

Den 8. Dezember Konzert der Mad. Anna Czegka geb. Auernhammer.

Nach der herrlichen, mild leidenschaftlichen Ouvertüre der Medea von Cherubini sang die Konzertgeberin eine Catavina aus der Oper Coriolan von Niccolini[95]). Mit Vergnügen bemerkten wir aufs neue an dieser braven Künstlerin die Vorteile, die sie von dem Anhören der besten Sänger unserer Zeit zu ziehen und sich anzueignen wußte. Ihre Stimme ist voll und kräftig, ihr Vortrag äußerst geschmackvoll, und wenn sie auf die Betonung mancher Buchstaben, z. B. des i, das etwas Schärfe in ihrer Stimme erzeugt, einige Achtsamkeit verwenden wollte, so würde uns nichts mehr zu wünschen übrig bleiben und wir uns doppelt zu ihrem Besitze Glück wünschen.

Des Kriegers Abschied von seinem Liebchen, gedichtet nach der Melodie: La Sentinelle von Theodor Körner, nebst einer Schlußstrophe auf des Dichters Tod, von Karl Schall[99]), mit vollständiger Orchesterbegleitung, melodisch-deklamatorisch vorgetragen von Herrn Ehlers[74]).

Da diese Ankündigung schon die Art des Vortrags bemerkt, so dürfen wir nur hinzufügen, daß der Sänger das

ganz erfüllte, was der Zettel versprach, und der gerechteste Beifall seinen seelenvollen Gesang belohnte. Die Instrumentation ist sehr gut gelungen.

Hierauf spielte die Konzertgeberin ein Pianofortekonzert von Eberl[100]) (Nr. 4) mit vieler Fertigkeit und brillantem Vortrage, worin sie sich als würdige Tochter ihrer als vorzügliche Klavierspielerin anerkannten Mutter bewies. Sodann erfreute uns das herrlich aufblühende Talent des K. M. v. Bocklet[101]) mit Variationen für die Violine von Rode[102]) und bewies, welche großen Fortschritte der jugendliche Künstler, seit wir ihn das letztemal hörten, schon wieder gemacht. Möge ihn der Genius der Kunst ferner auf der so glänzend betretenen Bahn schützen und geleiten zur Freude aller Freunde und Verehrer des Schönen. Auch das Orchester unterstützte ihn sehr gut, und wir erinnern uns noch nicht, das Adagio (die vorletzte Variation) in so richtigem Tempo gehört zu haben.

Das Duett zwischen Madame Grünbaum[51]) und Czegka aus der Oper Coriolan von Niccolini[95]) bewährte aufs neue unsere Meinung, die wir schon bei Gelegenheit des vorigen Konzerts [Siebert] ausgesprochen haben.

---

70 Konzert von Jos. Sellner[64]), Oboist, und Mich. Janusch, Flötist am Landständischen Theater 1815

Am 15. Dezember Konzert der Herren Janusch und Sellner, Mitglieder des hiesigen Orchesters.

Eine sehr brav gearbeitete, wahrhaft gediegene Ouvertüre von J. W. Tomaschek[103]) eröffnete diese Kunstausstellung und war uns eine doppelt angenehme Erscheinung,

da wir so selten etwas von unseren einheimischen Komponisten hören, obschon diese so manche brave Arbeiten geliefert haben; dieses wurde durch den herzlichen Beifall beurkundet, der Herrn Tomascheks Komposition zuteil wurde.

Das Flötenkonzert von Wilms[104]), geblasen von Herrn Janusch, enthält viel Plattes und Gewöhnliches; nur der schöne volle Ton und der gefühlvolle Vortrag unseres Janusch konnte ihm Eingang verschaffen, obwohl Kränklichkeit ihn heute verhinderte, seine Kunstkräfte in ihrem ganzen Umfange entwickeln zu können.

Duett von Simon Mayr[105]), gesungen von Mad. und Dem. Kainz. An der vollen Altstimme der Mad. Kainz hört man die ehemalige Bildung und Schule, und den trefflichen Naturgaben ihrer Tochter haben wir bloß noch vielen Fleiß und Studium zu empfehlen, wo vor allem eine reine Intonation das Notwendigste sein wird.

Herr Bayer[106]) sprach ein Gedicht von Buri[107]): Skizzen aus meinem Leben, mit männlicher Kraft und viel Gefühl.

Die Variationen für Guitarre, gespielt von Herrn Sellner, zeigten seine große Fertigkeit, aber auch zugleich die Unzulänglichkeit des Instruments für das große Konzert.

Mad. Czegkas Gefälligkeit gereicht es zur Ehre, daß sie, trotz einer bedeutenden Heiserkeit, eine Arie von Zingarelli[108]) sang, in der sie aus der erwähnten Ursache das Publikum nicht so ganz als gewöhnlich befriedigte.

In der Konzertante für Flöte und Oboe von Westenholz bewährte sich vorzüglich Herr Sellner als trefflicher Oboist; die Sicherheit, Richtigkeit und Reinheit, mit der er alle Schwierigkeiten überwand, verbunden mit so schönem Tone und Vortrage, lassen uns immer mehr den Wert seiner Akquisition fühlen.

72 Konzert des Herrn F. W. Pixis[109]) 1816

Den 6. Januar. Musikalische Akademie des Herrn F. W. Pixis, Lehrer der Violine am Konservatorium der Musik.

1. Ouvertüre von P. Pixis[110]). Dieser äußerst talentvolle junge Tonkünstler hat schon manche schöne Beweise seines Talentes abgelegt und auch in dieser gehaltvollen Komposition gezeigt, daß es ihm weder an Reichtum schöner Ideen, noch an der Gabe, sie zu verbinden und Kenntnis der Instrumentation fehlt.

2. Violinkonzert, komponiert und gespielt von Herrn F. W. Pixis, welcher in dieser Komposition von dem gewöhnlichen Fehler derjenigen Tonsetzer, welche für eigene Ausführung arbeiten — daß sie nämlich gewöhnliche Schwierigkeiten häufen, ohne auf den Totaleffekt Rücksicht zu nehmen — sich ganz frei erhalten hat. Das Ganze ist geschmackvoll und brillant und hat eine so natürliche Verbindung, daß selbst der sehr reich darein verwebte musikalische Schmuck als notwendiger Teil erscheint. Der Vortrag des Herrn Pixis ist zu bekannt, als daß es notwendig wäre, uns in ein weitläufiges Detail einzulassen. Er imponierte im Allegro ebenso sehr durch Gewandtheit und männliche Kraft, als er im Adagio das Gemüt ergriff und im Rondo auf die zarteste und anmutigste Art scherzte.

3. Szene aus Romeo und Julia von Zingarelli[108]), gesungen von Madame Grünbaum[51]). Wenn wir täglich Gelegenheit haben, dem großen Kunsttalent dieser Künstlerin unsere Bewunderung zu zollen, so wurde diese noch höher gesteigert, da sie sich diesmal ganz ihrem Kunstgefühle hingab und jeder ihrer Töne die höchste Empfindung aussprach.

4. Variationen in der Form eines Marsches, komponiert und gespielt von Herrn Pixis, zeichneten sich durch

ungewöhnlich schwere Doppelgriffe aus und gaben dem Künstler Gelegenheit, den Reichtum und die Mannigfaltigkeit seiner bekannten energischen Bogenführung zu entfalten. Abermaliger rauschender Beifall des zahlreich versammelten Publikums belohnte sein Bemühen.

5. Duett aus Paers[111]) „Sargino", gesungen von Mad. Grünbaum und Mad. Czegka. Wir haben schon mehrmals erwähnt, was diese beiden Künstlerinnen vereint zu leisten vermögen und müßten Wiederholungen befürchten, wenn wir auch heute wieder etwas über ihr vereintes Kunststreben sagen wollten.

6. Doppelkonzert für zwei Violinen von Schall[112]), gespielt von Herrn Pixis und seinem vorzüglichen Schüler, Herrn K. M. von Bocklet[101]). Es kann wohl nicht leicht ein erfreulicherer Wettstreit gesehen werden, als wenn der Meister seine gesamte Kunst ausspricht und sein hoffnungsvoller Schüler das Bestreben zeigt, ihm nachzukommen und ihn würdig zu unterstützen, und wenn es noch ein süßeres Gefühl gibt, als die Bewunderung dieser Szene, so muß es wohl die Empfindung sein, welche in solchen Momenten die Herzen des Meisters und Schülers erfüllt.

Herr Pixis hatte dem Publikum noch eine Überraschung verschafft, indem er das gesamte Orchester nur mit den Zöglingen des Konservatoriums besetzte, die unter der Anführung ihres würdigen Direktors, Herrn F. D. Weber[49]), sich aufs rühmlichste bemühten, die Künstler zu unterstützen, und welche durch den nachsichtsvollen Beifall ihrer Wohltäter und der anwesenden Kunstkenner für ihr Streben belohnt wurden.

74 Konzert des Herrn Ferdinand Fränzl[113]) 1816

Den 12. Januar. Musikalische Akademie des Herrn Ferdinand Fränzl, k. bayer. Hofmusikdirektor.

1. Ouvertüre aus Prometheus von L. van Beethoven. Dieses herrliche, klare und gediegene Werk ward an diesem Abend vom Orchester mit vorzüglichem Feuer und Präzision gegeben.

2. Violinkonzert, komponiert und gespielt von Herrn Fränzl. Herr Fränzl ist ein ausgezeichnet wackerer Künstler aus der Mannheimer Schule, die so manchen vorzüglichen Violinspieler geliefert hat. Sein Vater[113]) selbst behauptete einen hohen Rang unter diesen und war größtenteils der Gründer jener netten, reinen, freundlichen Spielart, die ohne Großes zu geben und groß ergreifen zu wollen, als wahrhaft gediegen sich doch lange als Vorbild der Violinspieler erhalten hat. Herr Fränzl, der Sohn, hat nun alle diese Vorzüge in seinem Spiele wieder beurkundet, wenn er gleich nicht die neuere Schule, in Hinsicht der mannigfaltigeren Bogenführungen, der Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks und der oft riesenmäßigen Schwierigkeiten sich eigen gemacht hat. Seine Kompositionen gehen mit der Spielart gleichen Schritt, und die ausführliche Länge nebst dem öfter wiederkehrenden Kadenzieren möchte auch von vielen in eine frühere Epoche verwiesen werden.

3. Arie von Wolfram[114]), gesungen von Herrn Siebert[67]), schien uns von Natur etwas überladen und wurde von dem Sänger noch mehr mit Schnörkeln ausgestattet. Möchte doch Herr Siebert sich nicht durch das Beifallklatschen der Menge zu oft sehr unglücklich angebrachten Verzierungen verleiten lassen, seine herrliche Stimme so ganz ihrer natürlichen Würde zuwider zu mißbrauchen.

4. Konzertino für die Klarinette von C. M. v. Weber[115]), geblasen von Herrn Farnik. Sehr erfreulich war es, das

schöne Talent dieses geachteten Mitgliedes unsres Orchesters wieder in einem Konzert zu hören, wo er seinen reinen Ton und Fertigkeit abermals bewies, wie auch in

5. Arie von Paer[111]) mit obligater Klarinette, die Mad. Grünbaum[51]) mit einer Vollendung sang, daß sie sich selbst zu übertreffen schien.

6. Violinkonzertino, komponiert und gespielt von Herrn Fränzl. Eine anziehendere Komposition als die vorige und in demselben Geschmack ausgeführt.

---

77 Konzert des Herrn Kral 1816

Am 2. März gab Herr Franz Kral, Mitglied des Orchesters im Landständischen Theater eine musikalische Akademie im Redoutensaale.

Wenngleich eigentlich nur hohe Virtuosität das Recht geben sollte, dem Publikum eine Kunstausstellung zu geben — in welcher strengen Rücksicht manches Konzert des vergangenen Winters hätte unterbleiben können, wodurch auch der Drang der Masse vermieden worden wäre und das Größere sich einer würdigeren Aufnahme zu erfreuen gehabt hätte — so mußte uns doch das bestimmte Streben des Herrn Kral, sich der Vervollkommnung zu nähern, angenehm sein, und dies vaterländische Kunsttalent verdiente die Aufmunterung seiner Mitbürger. In einem Violinkonzerte von Kreutzer[116]) und Variationen von Rode[102]) zeigte Herr Kral allerdings bedeutende Fortschritte seit ein paar Jahren, und wir hoffen, daß er mit seinem fleißigen Studium und wahrer Liebe zur guten Sache bald auch in reiner Intonation und besonders einer gewissen Klarheit des Vortrags nichts mehr zu wünschen übrig lassen werde.

Die großartige Ouvertüre der Oper „Der Beherrscher

der Geister"[14]), von C. M. v. Weber eröffnete, gut ausgeführt, das Ganze. Mad. Grünbaum[51]) entzückte, wie immer, in einer Arie von Liverati[117]). Beethovens Ouvertüre zu Egmont, welche ebenfalls gut ging, ergriff die Gemüter und nur von dem Duett aus den Wegelagerern von Paer[111]), von Mad. Czegka und Herrn Siebert[67]) gesungen, wäre etwas mehr Übereinstimmung im Vortrage zu wünschen gewesen.

---

78 Konzert von Madame Grünbaum 1816

Den 6. März. Konzert der Mad. Therese Grünbaum[51]), geb. Müller, ebenfalls im Redoutensaale.

Die Ouvertüre und Introduktion der Oper Cortez von Spontini[118]) bewies abermals den Satz, daß eine echt auf szenische Wirkung berechnete Musik im Konzertsaal gewaltig an Wirkung verliere, woher wohl auch die kühle Aufnahme dieser trefflichen Stücke, trotz der gelungenen Ausführung des Orchesters und Chors, zu entschuldigen sein mag. Die Kavatine von Zingarelli[108]) sang Mad. Grünbaum mit allem Zauber, den eine biegsame, fertige Kehle in geschmackvollen, dieser Musikart angehörigen Verzierungen nur hervorbringen kann, welches das Publikum immer mit lauter Anerkennung bestätigt.

Herr F. W. Pixis[109]), Professor am Konservatorium, verschönerte die Akademie durch ein von ihm komponiertes und gespieltes Violinkonzert, indem die Eigentümlichkeiten seines kraft- und geistvollen Spiels, von einer freundlichen, für das Instrument effektvoll berechneten Komposition unterstützt, in den schwierigsten Passagen ans Licht traten. Möge die Kraftäußerung in Häufung der letztern ihn nie zu weit führen.

Die Szene mit Chor aus Sophonisbe von Paer[111]) ist

eines der bestgeschriebensten Musikstücke dieser Gattung, und Mad. Grünbaum entfaltete hier, im Gegensatze zu der vorher gezeigten Lieblichkeit, wahre Größe und Macht des Vortrags und des Umfangs. Das darauf folgende Duett aus Voglers[11]) Castor und Pollux (eigentlich für zwei Soprane), gesungen von Herrn und Madame Grünbaum, war nicht von bedeutender Wirkung, und die Ouvertüre zu Coriolan von Beethoven ging nicht so gut, als wir es von unserm braven Orchester sonst gewohnt sind. [Beiläufig sei hier gesagt, daß ein großer Übelstand darin liegt, daß die Dauer der Konzerte sowohl durch den Umstand beschränkt ist, dasselbe Orchester wieder im Theater nötig zu sehen, als auch dadurch manches einer gewissen unruhigen Eile unterliegt, die den Genuß stört usw.]

79

1. Konzert der Zöglinge des Konservatoriums

1816

Den 19. und 26. März gaben die Zöglinge des Konservatoriums der Musik ihre jährlichen Konzerte. Mit innigem Vergnügen verweilt Ref. bei der schönen Musikblüte, die das erfreuliche Resultat eines Vereins von Privatkavalieren und den Anstrengungen braver Lehrer ist, die mit reger Uneigennützigkeit für das künftige Wohl der Kunst in Böhmen säen. In den wenigen Jahren ihres Bestandes verspricht diese treffliche Unternehmung schon schöne Früchte, und die einzelnen Leistungen, die dieses Jahr zum erstenmal hervortraten, deuten auf baldige sichere Erfüllung. Da dieses höchst gemeinnützige Institut und seine Entstehung und Organisation im Vaterlande noch nicht so allgemein bekannt ist, als sie es verdient, so werden wir, den Aufforderungen einiger wahren Kunstfreunde zufolge, in einem unserer

nächsten Blätter eine kleine Skizze desselben unsern Lesern mitteilen.

In dem ersten Konzerte wurde gegeben:

1. Symphonie von Mozart (die große aus C-dur). Eine höchst schwierige Aufgabe, die ungemein brav und befriedigend gelöst wurde. Präzision und Lebendigkeit herrschte überall. Die Ruhe in der Kraft wird die Zeit bringen.

2. Klarinettkonzert von Cartellieri[119]), geblasen von Franz Blatt[120]), wurde nach einiger überwundener Furcht mit ziemlicher Sicherheit vorgetragen; was an Schönheit des Tones zu wünschen übrig blieb, mag wohl auf Rechnung des Instrumentes kommen, doch ist dem jungen Künstler ein vorzügliches Augenmerk auf reine Intonation zu empfehlen.

3. Arie aus Così fan tutte von Mozart, gesungen von Mad. Grünbaum[51]), wurde sehr gut akkompagniert, bekanntlich das schwerste für jedes Orchester, und daher hier sehr erfreulich.

4. Doppelkonzert für zwei Violinen von Kreutzer[116]), gespielt von Vinz. Bartak und Joh. Taborsky. Eine sehr zweckmäßige Übung zum Studium gleicher Bogenführung und des gewissen Anschmiegens des gegenseitigen Vortrags, in dem eigentlich das große Geheimnis einer guten Musikausführung liegt. Es wurde recht lobenswert ausgeführt.

5. Konzertino für das Waldhorn von Duvernoy[88]), geblasen von Jos. Zwrczek. Von einem so kleinen Knaben schon solche Ruhe, schönen Ton und Vortrag zu hören, mußte eine allgemein freudige Verwunderung erregen; fährt er auf der so schön betretenen Bahn fort, so haben wir uns einen trefflichen Waldhornisten zu versprechen.

6. Die kräftige Ouvertüre aus „Tamerlan" von Winter[121]) beschloß das Konzert. Sie ging mit bewundernswerter Präzision und Kraft; der Ref. hatte bloß den Wunsch,

sie etwas weniges langsamer zu hören, wodurch sie, nach seiner Ansicht, noch an Nachdruck gewonnen haben müßte.

---

80 2. Konzert der Zöglinge des Konservatoriums 1816

Die zweite Akademie, am 26. März, eröffnete die herrliche, klare, feurigströmende Symphonie aus C-dur von Beethoven, die sorgfältig nüanciert und mit Lebendigkeit gegeben wurde. Die von mehreren Seiten in der ersten Akademie ausgesprochene Bemerkung, daß die Bässe etwas zu schwach wären, hatte heute eine stärkere Besetzung derselben zur Folge. Möchten die aufmerksamen Leiter und Direktoren nun noch die letzte Sorgfalt auf das reine Zusammenstimmen, vorzüglich der Blasinstrumente, verwenden. Ref. kennt gar wohl die großen Schwierigkeiten, mit denen in dieser Hinsicht ein Orchester zu kämpfen hat, wegen tausendartiger technischer, physischer und mechanischer Hindernisse. Aber die größte Achtsamkeit darauf kann Kunstjüngern nicht eindringlich genug ans Herz gelegt werden.

2. Konzert für die Oboe von Bahrdt trug J. Marschitschek mit Sicherheit und besonders gutem, wenngleich etwas vielem Gebrauche des Staccato vor.

3. Die Arie aus der Oper „Faniska" von Cherubini[94]) wirkte, obwohl schön von Mad. Grünbaum[51]) gesungen und gut akkompagniert vom Orchester, nicht sehr an dieser Stelle und behauptete ihre dramatischen Rechte.

4. Adagio und Polonäse von Rode[102]) spielte Joh. Kalliwoda[122]) für sein noch zartes Alter sehr fertig und mit Gefühl.

5. Von dem Konzert für den Fagott von Stumpf[123]) wurde uns ein Satz entzogen, wahrscheinlich wegen der beschränkten Zeit. Anton Gellert zeigte alle Anlagen,

ein sehr achtungswerter Fagottist zu werden durch Ruhe im Vortrage und schönen sichern Ton.

Mozarts Ouvertüre zur Zauberflöte beschloß, im feurigsten Tempo sehr brav ausgeführt, diese Akademie, und gewiß verließ jeder Zuhörer voll Zufriedenheit über die schönen Leistungen den Saal und erfreute sich des herrlichen Gedeihens der vaterländischen Kunstjugend.

---

81 1. Konzert zum Besten der Hausarmen 1816

Den 22. und 29. März wurden zum Besten des Fonds zur Unterstützung der Hausarmen im Redoutensaale zwei Akademien unter der Anordnung und Leitung des Operndirektors C. M. v. Weber gegeben, dessen Streben sichtlich immer dahin geht, das Publikum an ernstere Kost zu gewöhnen, und dadurch erhalten wir manches größere Werk, das die gewöhnlichen Konzertgeber aus Sucht, durch das Mancherlei zu reizen, verschmähen. Wir hörten in dem ersten dieser Konzerte eine ganze Symphonie von Haydn, deren Ausführung, bis auf einige kleine Flecken im Adagio, lobenswert zu nennen war. Hierauf folgte Beethovens Oratorium Christus am Ölberge, von Herrn und Madame Grünbaum[51]), Herrn Siebert und dem Chorpersonale des Landständischen Theaters gesungen.

Der geniale Geist des Komponisten verleugnet sich auch hier nicht und blitzt oft herrlich in einzelnen Stücken auf, wenngleich Ref. an dem Ganzen Haltung und Einheit des Stiles vermißt, sowie auch jene edle Einfalt desselben, die dem Geiste des Oratoriums ausschließend eigen sein sollte.

Die effektvollen Chöre erinnern oft an das Theater und erwecken den Wunsch, sie da zu hören, welches allerdings für ihre Lebendigkeit, nicht aber für den eigentümlichen

Charakter der Musikgattung spricht. Auch entbehrte Ref. ungern die Krone des ernsteren Stils, die Fuge, von welcher zwar lockend ein Thema gezeigt, aber eben so schnell auch wieder verlassen wird. Wenn die hohen Meister der Kunst sich diese Abweichungen und flüchtige Behandlung bedeutender Dinge erlauben, wirkt das Beispiel nachteilig auf das ohnedies immer oberflächlicher werdende Studium der Kunst in ihren geheimsten Tiefen.

Die Ausführung war vonseiten des Orchesters gut und präzis, vonseiten der Chöre wirklich trefflich zu nennen; letzteres muß uns um so angenehmer ansprechen, da vor ein paar Jahren wir uns noch keines guten Chores rühmen konnten und wir gegenwärtig mit Dank erkennen müssen, daß die Kraft und Präzision des unsrigen nur ein Werk des würdigen Operndirektors Herrn Carl Maria v. Weber sei.

Das nicht sehr zahlreich versammelte Publikum war lau und zeigte, daß es diese ernste Musikgattung nicht sehr liebe.

---

82 2. Konzert zum Besten der Hausarmen 1816

Das zweite Konzert, den 29., enthielt des Mannigfaltigen mehr, ohne deshalb besuchter zu sein.

1. Ouvertüre zu Schillers Turandot[124]), nach einer echt chinesischen Nationalmelodie, bearbeitet von C. M. von Weber. Trommel und Pfeifen tragen die seltsame, bizarre Melodie vor, die dann, vom Orchester ergriffen, in verschiedenen Formen, Figuren und Modulationen festgehalten und ausgeführt wird. Gefälligen Eindruck kann es, ohne sich ganz an die Tendenz der Sache zu halten, nicht hervorbringen, doch muß es als ein ehrenwert gedachtes Charakterstück anerkannt werden.

Madame Grünbaum[51]) entzückte in einer Arie von C. M. v. Weber durch ihren seelenvollen Gesang, der die in dieser enthaltene große Aufgabe mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit so schön löste, daß gewiß des Komponisten Zufriedenheit in den lauten Beifall des Publikums einstimmte.

3. Phantasie für das Pianoforte, mit ganzem Orchester und Chor von Beethoven, gespielt von Herrn Freytag aus Berlin. Wir hörten diese geistvolle Komposition zum ersten Male und waren sehr erfreut, unter dem Titel „Phantasie", der uns einer vielleicht etwas ausschweifenden Regellosigkeit zur Schutzwehr zu dienen schien, ein schön gedachtes, planvolles Werk zu hören, dessen Bau erst am Ende durch die Worte des Chores ganz verständlich und klar wird, daher bei einem zweiten Anhören sehr gewinnen müßte. Herr Freytag[125]), der von Berlin hierher gekommen ist, um bei unserm Operndirektor von Weber die Komposition zu studieren und sich im Pianofortespiel zu vervollkommnen, trug seine Partie mit Geschmack und Sinn vor und überwand die zuweilen sehr bedeutenden Schwierigkeiten mit Kraft und Sicherheit. Das Studium des Trillers glauben wir ihm jedoch vor allem noch empfehlen zu dürfen, uns aber übrigens einen ausgezeichneten Klavierspieler versprechen zu können. Die ungemein schwierige Begleitung ging sehr präzise, welches jenen Pragern, die wissen, daß in Wien selbst unter Beethovens Leitung einmal gar ein arges Unglück damit geschah, immer ein angenehmes Gefühl mit Recht erweckt.

4. Duett von Farinelli[126]). Obwohl lieblich, stand der leere italienische Kling-Klang doch sehr mager da unter der üppigen Fülle deutscher Harmonie. Herr Siebert schien sehr heiser zu sein, und Mad. Grünbaum konnte dem Duett nicht allein den Beifall erringen.

5. Der erste Ton[17]), Gedicht von Rochlitz mit Be-

gleitung des Orchesters und Chors von C. M. v. Weber, würdig gesprochen von Herrn Wilhelmi. Schon bei dem ersten Hiersein des Herrn von Weber wurde diese Arbeit beifällig aufgenommen; er scheint bei Komposition dieses Gedichts dasselbe gleichsam dadurch in Schatten gestellt zu haben, daß er es fast bloß als anregendes Mittel zur Schaffung großer Tonbilder brauchte. Glücklich scheint Ref. die Idee, daß, nachdem der Redner die Schöpfung und die heilbringenden Wirkungen des Tons ausgesprochen hat, nun der Chor als Repräsentant der versammelten Menge in das Lob desselben ausbricht und in einer kräftigen Fuge das Ganze beschließt. Die Ausführung war tadellos.

---

83 Soirée der Madame Brunetti[127]) 1816

Den 30. März gab Mad. Therese Brunetti, Schauspielerin am Ständischen Theater, im Redoutensaale eine musikalisch-deklamatorische Abendunterhaltung.

Mad. Brunetti wußte sehr gut durch den Reiz der Mannigfaltigkeit und der zahlreichen Gerichte und Namen das Publikum anzuziehen.

Es würde uns zu weit führen, die 11 verschiedenen Stücke einzeln zu berühren, und wir begnügen uns, zu sagen, daß alles sehr lobenswert ausgeführt wurde, unter den deklamatorischen Stücken aber vorzüglich folgende anzogen: Gespräch eines Bauernmädchens von Castelli[128]), vorgetragen von Dem. Brandt[65]), Trifolium von Schreiber[129]) durch Mad. Sonntag[130]), das Not- und Hilfsbüchlein von Langbein[131]) durch Mad. Brunetti und endlich Mädchengedanken von Schütze, wobei sich fast das ganze weibliche Personal unserer Bühne vereinte, um ein geistvolles Gedicht auf die anmutigste Weise vorzutragen. Das Ganze würde

vielleicht noch mehr Wirkung gemacht haben, wenn nicht leider jedes Deklamatorium schmerzlich an den Verlust der vortrefflichen Schröder[132]) erinnerte, die in dieser Beziehung wohl lange unerreicht bleiben wird.

Der musikalische Teil ging etwas unter in der Masse der sich schnell drängenden Dinge. Das erste Allegro des Beethovenschen Septetts diente zur Einleitung, Mad. Czegka sang eine Arie von Cimarosa[133]) mit den an ihr in diesem Genre gekannten Vorzügen; sodann spielte sie mit einer Dilettantin, Frau Professor Wawruch (die sich durch ein höchst zartes und geschmackvolles Spiel auszeichnete), eine etwas lange Steibeltsche[134]) Sonate für zwei Pianofortes mit großem und gerechtem Beifalle. Auch Herr Ehlers[74]) sang ein Notturno von Reinhardt und Goethes Hochzeitslied mit Begleitung der Guitarre mit Geist und Gefühl.

---

84 Konzert des Herrn Clement 1816

Den 6. April. Konzert des Herrn Franz Clement[63]), Orchesterdirektor des kgl. ständischen Theaters, im Redoutensaale.

1. Sturm aus der Oper „Medea" von Cherubini[94]) So gewiß es auch ist, daß dieser große Mann nur Treffliches liefern kann, so brachte doch dieses Musikstück heute keine große Wirkung hervor, da es nicht, wie der Haydnsche Sturm, ein für sich allein bestehendes Werk ist, sondern durchaus auf den szenischen Zusammenhang in der Oper mit jenem eingreifenden Wesen berechnet ist, das Cherubini so eigentümlich bezeichnet.

2. Neues Violinkonzert, komponiert und gespielt vom Konzertgeber.

Herr Clement bewährte sich hier abermals als ein großer Meister der größten Künstlichkeit auf seinem Instrumente. Diese Reinheit und Vollendung des Tons in den schwierigsten Passagen, seine Ruhe, Sicherheit und Ausdauer verdienen die vollkommenste Anerkennung. Über die Art seines Vortrags und wie er überhaupt seine Kunst betrachtet, will Ref. nichts weiter bemerken, da beide, zu allgemein bekannt, ihr sehr Verdienstliches haben und es immer unrecht bleibt, von jemand zu verlangen, daß er seine künstlerische Individualität verleugnen und einer andern Schule oder Manier beitreten solle, wenn er etwas in seiner Art Vollendetes leistet. Alle Gattungen sind gut, ausgenommen die langweilige, sagt Voltaire.

Was die Komposition betrifft, so erweist sie einen großen darauf verwendeten Fleiß und war nur überwürzt mit unaufhörlich sich drängenden Modulationen und harmonischen Rückungen.

3. Quartett aus der Oper: Idomeneo von Mozart, gesungen von Mad. Czegka, Mad. und Dem. Kainz und Herrn Ehlers[74]).

4. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello von Eybler[135]) — und schließlich „Wellingtons Sieg" oder „die Schlacht bei Vittoria" von Beethoven. Über dieses Tongemälde verspart sich Ref. die Äußerung seiner Meinung bis nach wiederholtem Hören desselben, da er heute von der eigentlichen Musik unter dem fürchterlichen Lärm der Kanonen, Ratschen usw. fast nichts zu hören bekam und auch dem Publikum nicht jene großen Erwartungen erfüllt zu sein schienen, die es mitgebracht hatte; was immer eine mißliche Sache bei einem so ganz außer der Grenzen des Tonreichs liegenden Gegenstande ist, da die Phantasie eines jeden einzelnen sich eine eigene Vorstellungsart davon macht, die dann schwerlich getroffen wird und im Vergleiche mit dem großen Stoffe ins kleinliche fällt. Die

Siegessymphonie hat offenbar große Geniezüge, wie sie diesem mächtigen Tonsetzer wohl nie fehlen können; es herrscht mitunter wahrer Siegesjubel darin; auch das „God save the King“ ist einmal auf höchst eigentümliche und kräftige Weise herbeigeführt und begleitet.

Dies sind die ersten Eindrücke, die bei Ref. haften blieben. — Über das Ganze ein Mehreres bei einer künftigen Aufführung[136]).

---

86 Konzert des Herrn Czapek 1816

Den 8. April gab Herr Leopold Eustach Czapek[137]), Hörer der Rechte, eine große musikalische Akademie in dem Redoutensaale zum besten des neuen Armenhauses. Es ist immer eine erfreuliche Erscheinung, wenn selbst gebildete Dilettanten ihre Kunstfertigkeit zum besten der leidenden Menschheit verwenden, und wenn es gleich der Bescheidenheit einer Kunstkritik ganz zuwider laufen würde, eine förmliche Relation über eine solche Ausstellung zu liefern, so bleibt es doch immer eine angenehme Pflicht, einen so schönen Zweck, welchen auch Mad. Czegka und Herr Clement[63]) durch ihre anerkannten Talente unterstützten, und seine Erfüllung anzuzeigen.

---

87 Akademie des Herrn Mikan 1816

Den 9. April hatte der Herr Doktor und Professor J. Chr. Mikan im Ständischen Theater eine mit einem Tableau verbundene musikalisch-deklamatorische Akademie zum Vorteile des Ordens der Elisabetherinnen veranstaltet.

Die unermüdliche Sorgfalt, die Herr Prof. Mikan alljährlich einem ähnlichen Institut weiht, setzt auch zugleich seine Erfindungsgabe, das Publikum, nebst dem Bewußtsein der Wohltätigkeit, auf eine neue und anziehende Weise zu unterhalten und zu erfreuen, in rühmlich anzuerkennende Tätigkeit.

Mit rastlosem Eifer setzt er alle Mittel in Bewegung, deren Begünstigung vom Publikum er gewiß zu sein hofft, dem Freunde jeder Kunstgattung strebt er sein Teil zuzuwenden, und ihn lohnt einzig das Bewußtsein, das Seinige zu einem schönen Zwecke, der Unterstützung der Notleidenden, getan zu haben und die Erreichung desselben.

Eine kraftvolle, mit Instrumentaleffekten reich ausgestattete Ouvertüre von Bernhard Romberg[36]) eröffnete, gut ausgeführt, das Ganze.

2. Arie mit Chor zu der Oper „Titus", komponiert von Weigl[138]), gesungen von Herrn Ehlers[74]), war, so brav selbe auch ausgeführt wurde, von keiner sonderlichen Wirkung und mußte es bei einem Publikum sein, das den Mozartschen Genius zu sehr zu ehren weiß, als daß es etwas ihm Angeklebtes sehr gut aufnehmen sollte. Obwohl mit aus dem Marsche entlehnten Ideen durchwebt und mit dem Chore beschlossen, strebt dieses Musikstück vergebens, sich das Bürgerrecht unter den übrigen zu erringen.

3. Doppelkonzert für 2 Violinen von Eck[139]), vorgetragen von Kalliwoda[122]) und Taborsky, Zöglingen des Konservatoriums der Musik.

Wie immer eine höchst erfreuliche Erscheinung, die heute noch durch die Geistesgegenwart des ersten Spielers erhöht wurde, dem eine Saite sprang und der, ohne dadurch außer Fassung gesetzt zu werden, auf einer fremden Violine recht brav vollendete.

4. Die Kuh von Bürger, ein ziemlich sentimentales Gedichtchen, welches seinem Stoffe zufolge hier ganz an

seinem Platze stand und von Dem. Brandt[65]) mit der höchsten Anmut und Gemütlichkeit vorgetragen wurde.

5. Duett zur Oper Titus von Weigl, gesungen von Mad. Czegka und Herrn Schnepf, machte eben nicht mehr Glück als das vorige. Mad. Czegka sang sehr brav, aber in Hinsicht auf Herrn Schnepf wäre es sehr zu wünschen, daß dieser talent- und kenntnisreiche Mann die Individualität seiner Stimme mehr ehren und nicht seinen angenehmen Bariton in die höchsten Regionen des Tenors hinauftreiben möchte, wodurch er des höchsten Reizes und der Reinheit beraubt wird. Überhaupt vermißte Ref. das notwendige Ensemble des Zweigesanges.

6. Psalm von Nägeli[33]). Ein schönes, ernstes Musikstück von einer uns etwas fremden Art, wenngleich in protestantischen Ländern heimisch und geliebt, wo es einen wesentlichen Teil der gottesdienstlichen Musik ausmacht.

7. „Des Königs Ladislaus Wahl" von Castelli[128]), eines der besten Gedichte desselben, von Herrn Ehlers[74]) vortrefflich vorgetragen, der uns hier noch vor seinem Abschiede in einer neuen interessanten Beziehung erschien.

8. Chor zu dem Trauerspiele Thamos, von Mozart. Eine herrliche, mächtige und edle Komposition, die gewiß an ihrem Platze die höchste Wirkung tun muß und auch hier ergriff und erfreute.

9. Allegro für Blasinstrumente, ausgeführt von den Zöglingen des Konservatoriums der Musik, ging leider fast ganz verloren, da die Vorbereitungen zum Tableau sowohl das Herunterlassen mehrerer Vorhänge nötig machten, teils die Erwartung des Publikums sich schon durch einige Unruhe aussprach.

10. „Die Wunderrosen", Legende von J. Ch. Mikan, gesprochen von Mad. Sonntag[130]). Der Dichter hat die schöne Sage von der Landgräfin Elisabetn, wie sie gegen das Verbot ihres Gemahls den Armen Speisen in einem Korbe

zuträgt, von ihm angehalten, sagt: es seien Rosen, er das Tuch vom Korbe wegreißt — und durch ein Wunder die Speisen sich in Rosen verwandelt haben, — zu einem erzählenden Gedichte benützt, welches zugleich zur Erklärung der beiden Momente des Tableaus diente und von Mad. Sonntag mit einer Anmut, Herzlichkeit und Wahrheit vorgetragen wurde, die uns einen neuen Beweis lieferte, welch eine schätzbare Akquisition diese denkende Künstlerin für unsere Bühne sei. Eingedrungen in Geist und Sinn der schönen Dichtung, wußte sie durch Worte, die aus dem Herzen kamen, wieder zum Herzen zu sprechen und ward mit enthusiastischem Beifall des Publikums belohnt.

In dem Tableau selbst stellte Dem. Böhler die Landgräfin Elisabeth vor, und gewiß entsprach ihre schöne und edle Gestalt, ihr zartes und frommes Antlitz ganz der Idee dieser herrlichen deutschen Frau des deutschen Altertums. Herr Polawsky zeigte mit Kraft und Würde den strengen Landgrafen, während die Gruppe auf der einen Seite durch die Frauen der Landgräfin (Mad. Clement[63]) und Junghans), auf der andern durch die Höflinge (Herren Löwe, Gerstel, Wilhelmi und Dorsch) vollendet und abgerundet wurde. Ein Adagio der Harmoniemusik begleitete das Tableau.

---

89 Konzert zum Besten des Tonkünstler-Witwen- und Waiseninstitutes 1816

Den 14. April im Ständischen Theater zum Vorteil des Tonkünstler-Witwen- und Waisen-Instituts eine große musikalische Akademie.

1. Große Symphonie von Mozart, die sogenannte englische, aus D-Dur.

Ein großgedachtes, klar und mächtig einherschreitendes Werk, sehr brav ausgeführt unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Witasek[140]).

2. Oratorium „Der große Tag des Vaterlandes", komp. bloß für Singstimmen und Blasinstrumente von T. Sauer.

Es verdient die ernstlichste Rüge, daß man bei der Wahl der aufzuführenden Werke so ganz achtungslos gegen das Publikum verfahren kann, ihm ein in jeder Hinsicht so höchst elendes Machwerk vorzubringen. Man kann keine gemeinern Melodien, schalere Harmonie und sinnwidrigere Behandlung des Textes finden, als hier aufgestellt ist, und die Geduld der Zuhörer war wirklich zu bewundern, daß sie ohne größere Zeichen des Mißfallens es so hingehen ließen.

Desto wohltuender war die gelungene Aufführung des kriegerischen Tongemäldes von Beethoven: „Die Schlacht von Vittoria". Die Vorteile, die das Lokal bot, waren weislich angewendet worden, das Annähern der Truppen im Sinne des Komponisten zu verdeutlichen. Die Kanonen, Ratschen und Trommeln wirkten in der Folge wohl, aber sie waren so in den Hintergrund des Gemäldes gestellt, daß man imstande war, dem musikalischen Gange zu folgen, und nicht ein alles verschlingender Lärm die Ohren der Zuhörer betäubte.

Die Anwesenheit des Herrn Kapellmeisters Hummel[141]) aus Wien, der dieses Werk unter des Komponisten eigener Leitung gehört hatte, verschaffte dem dirigierenden Kapellmeister Herrn Carl Maria von Weber Gelegenheit, mit Gewißheit alle beabsichtigten Effekte heraustreten zu machen, welches er mit der Liebe und dem Eifer tat, welche er für alles Schöne und Gute hegt.

Das Ganze ging wirklich trefflich, und doch war die Wirkung auf das Publikum nicht groß, wessen Ursache Ref. in dem sucht, was er schon in der früheren Erwähnung ausgesprochen hat.

Der Wirkung der Schlacht selbst scheint ihr zu schnelles Hereinbrechen zu schaden, weil keine Steigerung der Kraft mehr möglich ist und ohne diese endlich Kälte zurückbleibt, trotz der trefflich kräftigen Figur des Sturmmarsches, der immer tonstufenweise fortrückt. Ob dieses Fortrücken sich nicht auch mit andern in den Grenzen der Regeln liegenden Mitteln hätte bewerkstelligen lassen, läßt Ref. dahingestellt sein.

Das Haus war voll und daher doch die Schlacht von Wirkung gewesen.

---

90 Konzert des Herrn Wenzel 1816

Auch das Liebhaberkonzert des Herrn Wenzel gewährte in der heurigen Fastenzeit den Teilnehmern desselben wieder vieles Vergnügen. Es ist, seit die Liebhaberkonzerte des Herrn Direktor F. D. Weber[49]) aufgehört haben, die einzige Anstalt dieser Art, der einzige Platz, wo der Liebhaber der Kunst eine Ausstellung jugendlicher, werdender Talente in allen Fächern der Tonkunst vereinigt findet und gleichsam einen Blick in die Zukunft tut, und die Teilnahme an den Produktionen dieser musikalischen Pflanzschule ist gegenwärtig durch die Wahl eines gefälligeren und geräumigeren Lokales noch erleichtert worden.

Unter den Schülern des Herrn Wenzel, zu deren Übung, Aneiferung und Vervollkommnung diese Konzerte größtenteils veranstaltet sind, zeichnen sich einige auf dem Pianoforte vorzüglich aus; vor allen aber glänzt eine äußerst hoffnungsvolle junge Sängerin, die schon in einem sehr zarten Alter mit einer runden klangvollen Stimme einen sehr geschmackvollen Vortrag verbindet. Auch einige reife Künstler verschönerten diese Konzerte durch ihre Mit-

wirkung. So sang z. B. Herr Schnepf eine Kavatine von Rossini und nahm an mehreren Ensemblestücken teil; Herr Zavora sang in einem Terzett von Paer[111]) mit und spielte ein Rondo für's Violoncello mit Auszeichnung; Herr Hause[142]), Professor am Konservatorium der Musik, gab dem versammelten Publikum die seltene Ausstellung eines Kontrabaßkonzerts, von Herrn Maschek komponiert, und mehrere ausgezeichnete Dilettanten vereinigten ihre Talente mit jenen der Schüler des Herrn Wenzel. Was die Wahl der Musikstücke betrifft, so beschränkte sie sich meistens auf die brillantesten Stücke der neueren Theater- und Kammermusik. Wir hörten Symphonien und Ouvertüren von Beethoven, Cherubini[94]), Himmel[30]), Kunzen[143]), Vogler[11]), Wilms[104]) und Winter[121]); Konzerte von Beethoven, Mozart, Polledro[144]), Rode[102]), Romberg[35]) und Wölfl[145]) und Gesangstücke von Cartellieri[119]), Häser[73]), Maurer[146]), Paer[111]) (die meisten), Rossini, C. M. von Weber und Witasek[140]).

---

91 I. Konzert des Herrn Hummel 1816

Den 19. und 26. April erfreute uns Herr Kapellmeister Hummel[141]) mit zwei musikalischen Akademien im k. k. Redoutensaale. Die erste enthielt:

1. Ouverture aus der Oper „Die Rückfahrt des Kaisers" von Hummel. Ein sehr lebendiges, galant und effektvoll geschriebenes Werk und sehr gut exekutiert unter des Künstlers eigener Leitung.

2. Pianofortekonzert, komponiert und gespielt von Hummel, in welchem er den ausgezeichneten Ruf, der ihm voranging, auf das vollkommenste bewährt. Die Nettigkeit, Sicherheit und Rundung seines Spiels, die Ausdauer

in den ermüdendsten fortgesetzten Figuren und das außerordentlich Glatte, Elegante seines Vortrags erwarben ihm den rauschendsten Beifall der zahlreich versammelten Menge. Das Konzert selbst gehört nicht zu den ausgezeichnetsten Arbeiten dieses Künstlers, und besonders ungern vermißte Ref. ein bedeutenderes Adagio.

3. Arie von Paer[111]), gesungen von Madame Grünbaum[51]). Diese etwas lange und breite Szene wurde, wie immer, trefflich gesungen, und wir mußten bloß die für den Sänger so nachteilige Hitze für sie fürchten, die meist die Stimme etwas belegt.

4. Großes Septett für Pianoforte, komponiert und gespielt von Hummel. Ohnstreitig eines der gelungensten Werke, auf das der Komponist viel Fleiß und Liebe verwendet zu haben scheint. Es enthält fünf Stücke, unter denen Ref. die Variationen und die Menuett am liebsten geworden sind, teils wegen der schönen Bearbeitung und Ausführung der Ideen, teils wegen schön verwebtem Ineinandergreifen der Instrumente. Das Trio der Menuett ist ungemein herzlich und ansprechend in seiner einfachen Hornmelodie. Dieses treffliche Septett wurde nicht ganz gewürdigt, was nach einmaligem Anhören auch schwer vom großen Publikum zu verlangen ist, zumal als es für heute offenbar zu lang war, indem es aufs Alleindastehen berechnet ist.

Die Ausführung von seiten unserer braven Künstler Clement[63]), Kutschera, Sellner[64]), Janusch, Zaluzan und Hause[142]) war sehr gut und vom Komponisten natürlich trefflich zu nennen.

5. „Die Orakelglocke" von Tiedge[147]) und „Der Stein der Treue" von Bürger, gesprochen von Dem. Brandt[65]). Zwei recht artige Kleinigkeiten und mit all der Herzlichkeit und Anmut vorgetragen, die wir an dieser vielseitigen jungen Künstlerin so oft zu bewundern Gelegenheit haben.

6. Phantasierte Herr Hummel allein auf dem Pianoforte. Hier entfaltete er erst ganz, wie meisterhaft er Figuren aller Art beherrscht und wie sie ihm in ungestörter Folge in den verschiedensten Wendungen und Lagen, zu denen ihn seine augenblickliche Laune führt, zu Gebote stehen. Man kann nicht präziser und reiner ein notiertes Tonstück spielen, als hier Herr Hummel phantasierend alles ausführte. Das Gediegene seines Spiels und gewisse ihm eigene kleine, zarte Gesangsschweifungen entzückten allgemein.

Seiner Ansicht zufolge setzt er das Höchste beim Pianofortespiel in das Passagenreiche und deutlich Vollendete. Diesem weitere Vorteile der Natur des Instruments abzulocken und zu gewinnen, verschmäht er vielleicht allzusehr. Übrigens können sich nebst vielen andern auch jene Klavierspieler, die immer die Dämpfung bei Läufen usw. in die Höhe heben, an ihm ein Beispiel nehmen.

Ein Beifall, wie ihn Ref. hier kaum noch gehört hat, belohnte verdient den trefflichen Künstler.

---

92 2. Konzert des Herrn Hummel 1816

Das zweite Konzert (den 26.) eröffnete die Ouvertüre zu dem Trauerspiele „Marpha" von Hummel[141]). Ein ernstes Tonstück, mit kräftiger und gründlicher Ausführung.

2. „An die Entfernte", Romanze am Klavier, von Hummel, gesungen von Madame Grünbaum[51]). Eine liebliche Kleinigkeit, und auch ebenso prunk-, aber nicht schmucklos deshalb vorgetragen.

3. Pianofortekonzert, komponiert und gespielt von Hummel, in dem sich alle seine schon bewährten Vorzüge abermals in ihrem schönsten Lichte zeigten.

4. „La Sentinelle", gesungen von Herrn Pohl, mit Variationen für Violine, Guitarre und Pianoforte, gespielt von Herren Clement[63]), Sellner[64]) und Hummel. Ein angenehm erfundenes und dem neuen Zeitgeschmacke gemäß ausgeführtes Musikstück, das mit Vergnügen gehört wurde.

5. Phantasierten Herr Hummel und Herr Clement frei, ohne Vorbereitung, miteinander auf dem Pianoforte und der Violine. Ohne einen vorher einigermaßen abgeredeten Plan, der dessenungeachtet der Phantasie der Spieler keine engen Schranken setzt, ist es eine mißliche Sache um eine solche Verein-Phantasie. Man muß seine Zuflucht zu lauter bekannten Melodien nehmen, und zuletzt wird das Ganze einem Potpourri ähnlicher als einer Phantasie. Dem Ideenstrome und der Harmoniefülle des Herrn Hummel so zu folgen, daß alles als dazu gehörig und nicht wie ein ängstliches Einschieben und Eindrängen aussieht, ist beinahe unmöglich, besonders, wenn auch von beiden Teilen nicht mit einer gewissen rücksichtnehmenden Schonung zu Werke gegangen wird. Die Sache hatte großes Interesse erregt, ob sie es auch zurückließ, will Ref. nicht entscheiden.

So viel ist gewiß, daß Herr Hummel einer Aufnahme und Würdigung sich zu erfreuen hatte, wie sie vor ihm wenigen zuteil geworden ist. Das zweite Konzert war, womöglich, noch voller als das erste, und somit hoffen wir, daß auch er zufrieden Böhmens Hauptstadt verlassen hat.

---

96 Konzert des Herrn J. P. Pixis 1816

Am 22. hatten wir durch die große musikalische Akademie des Herrn J. P. Pixis[110]), Tonkünstler aus Wien, ein für diese Jahreszeit seltenes Vergnügen; sie enthielt folgende Stücke:

1. Ouvertüre von seiner Komposition, die mit einem sehr kräftigen Adagio beginnt und auf die überraschendste Art in den Allegrosatz übergeht, welcher größtenteils thematisch durchgeführt und mit mannigfaltiger Instrumentation unterstützt ist; wurde mit lautem Beifall aufgenommen.

2. Konzert für das Pianoforte in Es-Dur, gleichfalls vom Konzertgeber. Neuheit in der Erfindung der schwierigsten Passagen im 1. Allegro, die glücklich gewählte und effektvolle Begleitung des Adagio von 3 Violoncellen, 3 Hörnern, einem Kontrabaß und Pauken, dann ein lebhaftes, feuerströmendes Rondo, wo erstaunende Schwierigkeiten, mit melodischen Sätzen vereinbart, die Aufmerksamkeit der Zuhörer fesseln, stempeln dieses Konzert zu einem sehr interessanten Kunstprodukte unserer Zeit.

3. Variationen für die Violine, komponiert und gespielt von dessen Bruder, Herrn F. W. Pixis[109]), Lehrer der Violine am Konservatorium der Musik, hörten wir hier zum erstenmal. Ein recht gefälliges und singbares Thema, sechsmal in neuer Form, stets mit neuem Aufwande der Kunst und Grazie wiedergegeben und mit wahrhaft riesenmäßigen Schwierigkeiten ausgeschmückt, die mit bewundernswerter Leichtigkeit und Sicherheit überwunden wurden, erwarben dem Künstler den einstimmigsten und lautesten Beifall.

4. Polonaise concertante fürs Pianoforte und Violine, komponiert von J. P. Pixis und gespielt von beiden Brüdern. Selten findet man ein Tonstück der Art, wo diese beiden Instrumente in so schönem Verein die ihnen eigentümlichen Rechte behaupten als eben hier. Besonders gelang es dem Komponisten, die größten Schwierigkeiten, die beide Instrumente gleichsam in einem Wettkampfe zu bestehen haben, auf eine ganz originelle Art immer in das melodische Thema wieder aufzulösen. Das Ganze ist von schöner Wirkung und ward von dem Brüderpaar mit einer

Kraft und Präzision ausgeführt, daß dem Zuhörer kein Wunsch übrigblieb.

5. Kavatine von Nasolini[148]), gesungen von Madame Grünbaum[51]), geb. Müller. Der Zauber ihrer Stimme, die Stärke ihrer Empfindung und die neuen geschmackvollen Verzierungen, mit welchen sie diese an sich so einfache und von aller harmonischen Mannigfaltigkeit entblößte Tonkunst ausschmückte, erwarben ihr den rauschendsten Beifall.

6. Caprice auf dem Pianoforte allein vom Herrn J. P. Pixis. Hier entfaltete der Künstler in gedrängter Kürze seine ganze Stärke auf diesem Instrumente; nach einem Eingang von ernstem Charakter verlor er sich nach und nach unter steigenden Schwierigkeiten in ein Prestissimo, das mit außerordentlicher Kraft und Präzision durchgeführt ward. Seltene vollgriffige, gewagte Sprünge über 2—3 Oktaven, mit der größten Schnelle verbunden, Doppelgänge in beiden Händen zugleich von der künstlichsten Art und eine durch lange Sätze fortdauernde Vollstimmigkeit, welche ihm durch die weite Spannung seiner Hand um so leichter möglich ward, geben diesem Klavierspieler eine Eigentümlichkeit, wodurch er Bewunderung zu erregen imstande ist.

Mit dem Akkompagnement ward der Konzertgeber von den Zöglingen des Konservatoriums unter der Leitung des Direktors, Herrn F. D. Weber[49]), unterstützt, wozu ihm das Direktorium des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen auszeichnend die Bewilligung erteilt hatte. Wir bemerkten aufs neue mit Wohlgefallen die Fortschritte, welche dieses jugendliche Orchester in der Begleitungskunst zutage legte, indem es diese in jeder Rücksicht schwierigen Kompositionen mit bewunderungswerter Genauigkeit und Feuer vortrug.

97 Konzert des Herrn Moscheles[149]) 1816

Unter den erfreulichen musikalischen Abenden, welche uns der heurige Sommer gewährte, verdient auch das Konzert erwähnt zu werden, welches uns der beliebte Klavierspieler aus Wien, Herr Moscheles, im sächsischen Saale gab.

Ein vorzüglich guter Ruf war dem jungen Künstler vorangegangen, und man kann mit Recht behaupten, daß er demselben entsprach. Kraft, Leichtigkeit und Sicherheit, womit er die größten Schwierigkeiten überwindet, sind die Eigenschaften seines Spiels, für welches ihm der ungeteilteste Beifall zuteil wurde.

Kunstfertigkeit und geschmackvoller Vortrag geben Herrn Moscheles Anspruch auf den Namen eines ausgezeichneten Klavierspielers, und auch als Kompositeur erhielt er Beifall. Was er als Lehrer zu wirken vermag, bewies das artige Spiel einer 8jährigen Schülerin von ihm, die eine Polonaise mit Orchesterbegleitung zur allgemeinen Zufriedenheit vortrug.

Der allgemein anerkannte große Guitarrekünstler, Herr Giuliani[150]), erhöhte den Reiz des Abends durch ein glänzendes Potpourri von seiner Komposition und verschaffte uns, indem er seinen Ruhm aufs neue bewährte, einen hohen Genuß.

---

99 Konzert von Dem. Schmalz[151]) in Karlsbad 1816

Unter die letztern und in doppelter Hinsicht anziehenden Kunstgenüsse gehörte das große Vokal- und Instrumentalkonzert, welches die berühmte königl. preuß. Kammer-

sängerin Dem. Auguste [Amalie] Schmalz im sächsischen Saale zum Besten der armen Gebirgsbewohner veranstaltete. Es ist immer ein erfreulicher Anblick, wenn die Kunst ihre Blüten zum Wohl der bedürftigen Brüder entfaltet, zumal aber, wenn ein so bedeutendes Talent an der Spitze steht und würdige Kunstgenossen versammelt, um die lebende Menschheit zu unterstützen und zugleich deren Wohltätern einen genußreichen Abend zu verschaffen.

Nebst mehreren anwesenden Virtuosen hatte sich auch der junge Herr Ritter von Eskeles, ein sehr talentvoller Dilettant auf dem Violoncello, mit Dem. Schmalz vereinigt, und so bildete die edle Künstlerin durch Zuziehung der Herren Giuliani[150]) und Moscheles[149]) ein sehr interessantes Kunstganzes.

Nach der einleitenden Ouvertüre sang Dem. Schmalz eine Kavatine von Portogallo[152]) und rechtfertigte die hohen Erwartungen, die diejenigen, welche diese bedeutende Künstlerin schon früher gehört, in Ref. erregt hatten.

Dieser folgte ein Potpourri für Violoncello und Pianoforte, komponiert von Herrn Moscheles und ausgeführt von Herrn von Eskeles und dem Kompositeur. Die Erwartungen von dem Talent und der Kunstbildung eines Dilettanten, der es wagte, im Verein mit so vorzüglichen Künstlern öffentlich zu erscheinen, waren groß, aber man muß gestehen, daß Herr von Eskeles jeder Forderung entsprach, ja manche übertraf. Vorzüglich lobenswert ist der Geschmack, mit welchem er sein ziemlich — zumal für den Liebhaber — schwieriges Instrument behandelt, wodurch er für die Zukunft zu den größten Hoffnungen berechtigt.

Dem. Schmalz sang sodann eine Arie von Portogallo und zum Schluß die Romanze La Sentinelle mit Variationen, variiert von Herrn Ritter von Eskeles, Herren Giuliani und Moscheles und mehreren Dilettanten.

In diesen beiden Musikstücken hatte die Sängerin noch mehr als in dem ersten Gelegenheit, ihre Gewalt über das Reich der Töne, die Kraft und Biegsamkeit ihrer Stimme und die edle und geschmackvolle Methode zu beurkunden, die ihr Eigentum sind. Nicht nur der stille Dank der Begabten, sondern auch der rauschende Beifall der anwesenden Kunstliebhaber lohnte ihr edles Streben.

---

100 Konzert des Herrn Giuliani[150]) 1816

Den 6. September gab der allgemein anerkannte große Guitarrespieler Herr Mauro Giuliani ein Konzert im k. k. Redoutensaale. Wenn wir uns auch mit großen Erwartungen gerüstet und von dem vorhergegangenen Rufe dazu berechtigt in den Saal begaben, so können wir doch nicht anders sagen, als daß Herr Giuliani nicht nur alle Erwartungen erfüllt, sondern selbe noch übertroffen habe.

Er behandelt dieses undankbarste und ärmste aller Konzertinstrumente mit einer Leichtigkeit, Sicherheit und Zartheit des Vortrags, der es oft wirklich bis zum singenden erhebt und Vergnügen und Bewunderung erregt.

Am besten hat Ref. das Konzert selbst gefallen, und es möchte wohl das zweckmäßigste und bestgeschriebene für die Guitarre sein; die Ideen sind freundlich, fließend geordnet, und die Instrumentation besonders weise, das Soloinstrument hebend und effektvoll geordnet. Das Potpourri für zwei Guitarren, obwohl recht ehrenwert von Herrn Sellner[64]) begleitet, befriedigte weniger und schien minder reich, der Schatten und Licht gebenden Orchesterbegleitung beraubt. Mad. Grünbaum[51]) verherrlichte durch ihren trefflichen Gesang das Ganze, und die laut ausgesprochene Zufriedenheit des Publikums dankte beiden im vollen Maße.

Auch Herr Stöger sang eine Arie von Herrn Kapellmeister Hummel[141]) mit Auszeichnung und teilte den einstimmigen Beifall des Publikums.

---

101 Konzert von Dem. Schmalz[151]) in Prag 1816

Am 19. September erfreute Dem. Schmalz aus Berlin die Kunstfreunde mit einem großen Konzert im k. k. Redoutensaale. Diese ausgezeichnete Künstlerin hat durch ihren Aufenthalt in Italien, Wien, Berlin usw. sich einen bedeutenden Ruf begründet, und auch wir erfreuten uns, an ihr eine vortreffliche Bravoursängerin zu bewundern, die einen seltenen Umfang mit großer Kühnheit beherrscht und den Geschmack und die vortreffliche Schule beurkundet, welche Eigenschaften sie sich auf dem klassischen Sangboden Italiens anzueignen wußte. Besonders in der zweiten Arie, welche Dem. Schmalz sang, und die, vom Herrn Kapellmeister Gürrlich[153]) komponiert, deutsche Kunstansicht mit italienischem Glanz verbindet, entfaltete sie alle diese Vorzüge in so hohem Grade, daß sich die Zufriedenheit des Publikums in stürmischem Beifallklatschen aussprach.

Der kunstreiche Jüngling, Herr Karl Maria von Bocklet[101]), bewährte im Vortrage eines Violinkonzertes von Rode[102]) die großen Fortschritte seines schönen Talents und berechtigt bei jeder Erscheinung mehr und erfreulicher zu den schönsten Erwartungen für die Zukunft.

Sehr zu bedauern war es, daß wir Dem. Schmalz nicht auch als dramatische Sängerin kennen lernten, da ihre Kunstreise sie zu schnell wieder weiterführte.

B.

Opernkritiken

„Der Zitherschläger", 1810
Oper in 1 Akt, Musik von Peter Ritter[25])

Da mir auf meinen Kreuz- und Querzügen so selten etwas Gutes oder Erfreuliches vor die Augen kommt, so kann ich nicht umhin, wiewohl etwas spät, Sie und Ihre Leser auf eine allerliebste Oper „Der Zitherschläger" aufmerksam zu machen, die vor einiger Zeit im „Freimütigen" abgedruckt stand und dem Genius des Herrn Kapellmeister Ritter in Mannheim ihre vortreffliche, innige Musik verdankt. Sie ist wahr und echt dramatisch, die Situationen sind mit einer solchen Wärme und Herzlichkeit ergriffen und gehalten, daß Ref. sich seit langer Zeit nicht erinnert, so sehr von Musik angesprochen worden zu sein. Freilich trug auch die treffliche Darstellung das ihrige dazu bei. Herr Berger[154]) als Zitherschläger hatte den Charakter mit ungemeiner Wahrheit gefaßt und spielte mit einer Seele und einem Feuer, die alles so mit sich hinreißen mußte, als er von seiner Rolle erfüllt schien; besonders trug er die schöne Romanze: „Ritter Arno ging zu kämpfen" vortrefflich vor, wozu auch sein schönes Guitarrenspiel (welches Instrument er mit vorzüglicher, der Natur des Instruments angemessener, nicht unnützen Passagen reicher Virtuosität spielt) beitrug.

Madame Gervais[155]), als Röschen, zeigte sich auch als vortreffliche Schauspielerin, und das Orchester trug die mitunter, besonders für Blasinstrumente, etwas schwierigen Stellen mit ungemeiner Zartheit im Ensemble vor. Kurz, Herrn Ritter und dem Dichter gebührt der herzlichste Dank, daß er uns mit einer deutschen Originaloper beschenkt hat, die gewiß keiner französischen ihrer Art weichen darf, und Ref. wird sich immer mit Vergnügen des 1. Aprils als des Tages ihrer ersten Aufführung in Mannheim erinnern.

24

„Cendrillon“, Oper von Isouard[156]) 1811

Am 7. Mai gab man zum ersten Male: Aschenbrödel (Cendrillon), Oper in drei Akten aus dem Französischen; Musik von Niccolo Isouard de Malthe.

Der ausgezeichnete Erfolg, mit welchem diese Oper in Paris gegeben wurde, bestimmte schnell das nach Fremdem haschende deutsche Publikum, sich auch dieses Produkt anzueignen. Unter die darin wetteifernden Bühnen gehörte gleichfalls die unsrige.

Wenn man weiß, daß diese ganze Oper bloß wegen Mlle. St. Aubin[157]) geschrieben wurde und daher so ganz auf ihre Individualität berechnet ist; daß man keine Nüance, sie in ihrem vorteilhaftesten Lichte zu zeigen, vergaß; daß alle ihre Umgebungen karikiert wurden, um dadurch ihren Abstand von jenem anspruchlosen Wesen —, für das man sich schon wegen des Druckes, unter dem es lebt und der nie zu stark hervorgehoben werden kann, interessiert — desto größer und ergreifender zu machen; wenn man weiß, daß nebst dem Pomp, mit dem die Oper gegeben ward, auch alle lokalen Hilfsmittel ergriffen wurden, das reizbare Pariser Parterre zu entflammen: so ist wahrlich leicht zu begreifen, warum dieses Werk eine so enthusiastische Aufnahme erhielt.

Der Komponist hat auf seiner Seite nicht ermangeln lassen, alles zu benutzen, von dem er sich ein Applaudieren versprechen konnte. Der größte Beweis davon ist die Ouvertüre, die bloß auf den bekannten Harfenspieler Casimir und den Hornisten Duvernoy[88]) berechnet ist; denn wären wohl sonst die eines Ouvertürenstils ganz unwürdigen Kadenzen und kleinlichen Nuancen (die aber gewiß durch beide Spieler noch verziert und gehoben wurden) zu verzeihen?

Überhaupt hat der Tonsetzer am wenigsten getan, die Oper zu erheben; beinahe alle Musikstücke bestehen aus abgedroschenen Sätzen, die durch eine unbehilfliche Instrumentierung noch mehr ins Licht gesetzt werden.

Der Hauptmoment im zweiten Akte, wo jede Schwester die andere zu übertreffen sucht, hätte durch allen Zauber der Melodie und Instrumentierung bei Aschenbrödels Romanze so herausgehoben werden sollen, daß er wie ein glänzender freundlicher Stern über den Talenten der beiden andern schwebte. In seiner gegenwärtigen Gestalt aber ist es eine unbedeutende Melodie, von der gar nicht zu begreifen ist, wie sie Wirkung hervorbringen soll. Gewiß liegt im Bolero, den die Schwester zuvor singt, mehr Gehalt und Effekt. Am gelungensten aber ist unstreitig das Duett zwischen dem König und Aschenbrödel im dritten Akte, welches als eine leidenschaftliche Situation dem Komponisten freilich auch den meisten Stoff lieh, und das er besonders glücklich — durch die darein verwebte Melodie des vorerwähnten Liedchens im zweiten Akte, durch das sie des Prinzen Liebe gewann, und welches Bild sie ihm gleichsam hier wieder zurückruft — zeichnete. Nächstdem ist das erste Duett zwischen den beiden Schwestern das charakteristischste. Beide im wonnigen Übermute und trunken von dem Glücke, das ihrer harret, bewegen sich in durchkreuzenden Läufern und Passagen, und indem jede, sich selbst bewundernd, ihre Talente auskramt, ruft sie nur manchmal die Schwester auf, ihr den schuldigen Tribut des Beifalls zu zollen. Die Romanzen der Cendrillon im ersten Akte und des Königs sind — französische Romanzen, und die übrigen Musikstücke so unbedeutend und gehaltlos, daß der musikalische Teil dieser Oper gewiß nirgends ihr Glück gründen wird.

Im ganzen gelang die Vorstellung ziemlich gut. Aschenbrödel, Mad. Regina Lang[68]), bot alles auf, diese Rolle

mit all dem ihr eigenen Interesse zu geben. Sie spielte das bei inniger Herzensgüte und reiner unverdorbener Seele gleichwohl unbeholfene, bildungslose Mädchen mit vieler Wahrheit und Naivität. — Mad. Harlas[28]) als Clorinde und Fr. v. Fischer als Thisbe bezeichneten, besonders erstere, das Alberne eines hochtrabenden Ahnendünkels in vielen Stellen sehr treffend; doch würde Thisbe im Duett des ersten Aktes ihr Spiel weit mehr und richtiger charakterisiert haben, hätte sie es, im Kontraste neben der Singprobe ihrer Schwester, durch geeigneten Tanz — wozu sie sich selbst die Melodie trillert — mehr markiert und hervorgehoben. Herr Muck[158]), als Montefiascone, war diesmal ganz in seiner Sphäre, weit weniger Herr Mittermayer[159]) als Ritter Dandini; sein Fleiß verdient gerechtes Lob, doch fehlt seinem Vortrage in dergleichen Rollen noch die erforderliche Gewandtheit. Romiro, Herr Weixelbaum[72]), sang vorzüglich das Duett mit Aschenbrödel im dritten Akt mit Ausdruck und Bewegung. Das Ballett zu Anfang des zweiten Aktes glich mehr einem vorbereiteten Hoffeste als einer Feenszene. Bei einer leichten wolkigen Dekoration würden die Tänze weit ätherischer geschienen und den Charakter von sanft umgaukelnden Träumen gewonnen haben.

---

26 „Ginevra", Oper von Simon Mayr[105]) 1811

Den 25. (Juni) gewährte die zweite Vorstellung der „Ginevra", Opera seria in zwei Akten von Simon Mayr, allen Kunstfreunden einen so herrlichen Ohrenschmaus, als sich Ref. seit langer Zeit nicht erinnert, im hiesigen Theater gehabt zu haben. Unser herrlicher Brizzi[160]) als Polinesso schien sich heute selbst zu übertreffen, und wenn

gleich körperliche Umstände seine Intonation oft sehr zweideutig machen, so überwiegt doch sein vortreffliches Spiel, die Leichtigkeit und Sicherheit seiner Passagen, das Kraftvolle seiner Deklamation und das rein Vollendete der Meisterschaft, was auf seinen Darstellungen ruht, so bedeutend diesen Übelstand, daß man ihn vergißt und sich bloß von dem vortrefflichen Ganzen hinreißen läßt.

Nächst ihm verdient Mad. Harlas[28]) (Ginevra) die ehrenvollste Erwähnung. Sie ist für diese Art Rollen geschaffen. Das wahrhaft Große ihres Gesanges, die sichere Kühnheit ihrer glockenreinen Stimme und ein ungewöhnliches Feuer im Vortrage, das sie heute beseelte, ließen sie würdig mit Herrn Brizzi um die Palme ringen.

Herr Mittermayer[159]) als Ariodante zeigte neuerdings, wie sehr sein rühmliches Streben zu den schönsten Erwartungen berechtige. Seine herrliche, klangvolle Stimme hat Biegsamkeit genug, alle Forderungen zu ihrer Vollendung zu befriedigen. Möchte doch Herr M. durch eine deutlichere Aussprache seinem Gesange mehr Charakter verleihen und überhaupt etwas feuriger und belebter sein. Ref. bemerkt hier unter andern z. B. das übrigens vortrefflich gesungene Duett mit Polinesso im ersten Akte und besonders auch die Szene im zweiten Akte, wo der Priester Ariodante den bevorstehenden Tod der Ginevra entdeckt, und wo der Held im Gefühle seiner Kraft auflodert und das „non morirà!“ in dem Bewußtsein ausspricht, daß die Unüberwindlichkeit seines Armes sie retten wird und kann. Ref. bittet Herrn M., diese kleinen Bemerkungen als einen Beweis der Achtung anzusehen, die er für sein schönes Talent hegt.

Was die Musik der Oper überhaupt betrifft, so hätte man füglich auf den Zettel setzen können: von Weigl[138]), Simon Mayr und Kompagnie, da beinahe alle bedeutenden Musikstücke von Weigl waren, z. B. die Arie des

Polinesso, die liebliche erste Arie des Ariodante usw. Die Arie der Ginevra im zweiten Akte war auch von einem fremden Meister, und die herrliche Ouvertüre der Semiramis von Catel[161]) begann die Oper.

So ein großer Feind vom Einlegen fremder Musikstücke sonst Ref. ist, so kann er doch nicht umhin, es bei dieser Oper sehr wohlgetan zu wissen. Herr Simon Mayr hat so gänzlich in seinen Kompositionen seinen deutschen Ursprung verleugnet und dagegen nur das Flache der italienischen Schule angenommen, daß man ihm von Herzen diese Einschiebsel gönnen kann und nur bedauern muß, daß so gute Musikstücke unter seiner Firma vorgetragen werden.

Die Chöre gingen gut, die Kleidung war schön und reich, aber das Publikum kleiner, als Ref. erwartet hatte, und allerdings muß es kränkend sein, vor einem halbleeren Hause zu singen. Der laute Beifall und das Würdigen dieses zwar kleinen, aber gerechten Publikums mußte jedoch ein desto angenehmerer Sporn für die Darstellenden sein. Man kann annehmen, daß der bessere Teil des Publikums vorhanden war, und wenn den übrigen nicht einmal mehr 20 Pferde ins Theater ziehen können, was bleiben da der armen Kunst noch für Mittel übrig?

---

28 „Der Wasserträger", Oper von Cherubini[94]) 1811

Bruchstück aus dem Briefe eines Reisenden.

Stelle Dir meine Freude vor, als ich auf meinem Durchfluge durch München auf der Wirtstafel den Komödienzettel mit dem Zauberworte „Armand" liegen sah, — und wären meine Geschäfte noch zehnmal dringender gewesen, als sie es wirklich waren, so hätte mich der Gedanke an

die Aufführung dieser göttlichen Musik von dem Münchener Orchester festgehalten, und im Vorgefühle der zu schöpfenden Wonne rief ich dem Postillon zu: heute ist der Wasserträger! ich kann noch nicht reisen. Er sah mich verwundert an und begriff endlich die Unmöglichkeit, weiterzureisen, durch die überzeugenden Gründe von ein paar ihm in die Hand gedrückten Vierundzwanzigern besser, als durch meine Exklamation. — Ich war der erste im Theater, pflanzte mich voll Erwartung in die Mitte des Parterres und harrte so begierig der Töne, von denen ich im voraus wußte, daß sie mich erheben und begeistern würden. Dreist glaube ich behaupten zu können, daß Armand ein echt dramatisches klassisches Werk ist. Alles ist aufs effektvollste berechnet, alle Musikstücke sind an ihrer Stelle, so daß man keines weglassen und keins dazutun kann. Lieblicher Reichtum von Melodien, kräftige Deklamation und eine alles ergreifende Wahrheit in Auffassung der Situationen wird diese Oper ewig neu, ewig gern gesehen erhalten. Ich habe sie oft auf beinahe allen deutschen und französischen[162]) Bühnen gesehen, daß ich sehr begierig und sogar überzeugt war, hier werde man eine solche Oper mit großer Vollendung geben. Die Ouvertüre begann und ließ mich das Schönste hoffen, denn wahrlich, sie wurde mit einem Feuer, einer Nettigkeit und einer Kraft vorgetragen, wie sie nur das Münchener Orchester zu leisten imstande ist, und jubelnd stimmte ich in den rauschenden Beifall des Publikums mit ein. (Man hat hier Trompeten zu der Ouvertüre gesetzt, und ich glaube auch, daß sie im Allegro Effekt machen können, aber im Einleitungs-Adagio sind unstreitig in dem letzten allgewaltigen Crescendo die einzelnen Stöße bloß von dem Horne vorgetragen von besserer Wirkung und mehr der Steigerung des Ganzen angemessen, besonders wenn dann mit dem Schlage E-Dur erst die Trompeten eintreten.) Das erste Terzett sah ich zu meinem Erstaunen in ein Duett

verwandelt. Jch traute meinen Ohren nicht, sondern nahm mein Perspektiv zu Hilfe und sah denn auch, daß der Vater des Wasserträgers nicht sang. Ich kann nicht leugnen, daß mich eine gewisse Unbehaglichkeit befiel, wenn ich mir das Finale des ersten Aktes dachte — ohne Baß! Sollte denn das Personal nicht noch einen Baß-Sänger zu dieser Rolle haben liefern können? — —

Das Terzett zwischen Armand, seiner Gattin und Mikely war stark gestrichen, doch entschädigte der gute Vortrag.

Das Duett zwischen Armand und Konstanze wurde stellenweise vortrefflich gegeben, der Moment seines Anfangs aber ganz vergriffen; denn in dem Augenblicke, wo der Wasserträger von einem kurzen Scheiden der beiden Gatten spricht, fällt die Musik ungestüm ein, und Konstanze ruft, ergriffen von den ihr unerträglichen Gefühlen der Trennung, aus: „ich sollte von dir mich trennen? —“ usw.

Bei dem Finale des ersten Aktes war Mikelys Vater nicht sichtbar. Sollte der keinen Anteil nehmen? — und wo hält sich der alte schwache Mann auf während dieser Szene? — Höchst unangenehm ward ich aber durch eine Verballhornung der Komposition im Finale überrascht: eine der himmlischsten Stellen wird, aus mir völlig unbegreiflichen Ursachen, ganz ihrer Wirkung beraubt.

Nachdem der Wasserträger mit Marzellinen zankt, unwillig über ihr Widerstreben ist und sie in Tränen ausbricht, soll nach diesem Fortissimo eine Klarinette ganz allein eintreten und die Melodie: 𝄿 c c Es d c vortragen, worauf erst der Fagott und dann das Violoncell dazutritt und der Bruder, seine Schwester tröstend und bittend, zu singen anfängt. Diese Stelle ist überall von der höchsten Wirkung. Hier bläst nicht nur die Oboe diese Stelle (durch welchen ganz andern Ton schon der Zweck des Komponisten verfehlt ist), sondern man hat auch noch ein Akkompagnement dazugesetzt. So wie auch zu den paar

Noten D, die Antonio und später Mikely allein zu singen haben, noch einige Achtel in die Violine dazu gemacht wurden.

An Orten, wo es an guten Klarinettisten fehlt, ließ ich mir es noch höchstens gefallen, daß diese Stelle von der Flöte vorgetragen wird, aber daß man eine Begleitung dazu setzt, ist unerhört, und hoffe ich es von den anerkannten Einsichten des Herrn Direktors Fränzl[113]), daß er diesen großen Mißgriff, für dessen Existenz er nichts kann, verbessern wird, und, mit mir vereint, bitten gewiß alle Verehrer der Cherubinischen Muse darum.

Die sehr schwierigen Chöre im zweiten Akte gingen vortrefflich, mit Präzision und Feuer wurden sie gesungen und gespielt. Überhaupt war der zweite Akt gerundeter und lebendiger.

Im dritten Akte hatte ich wieder Gelegenheit, einige schöne Stellen, die weggelassen wurden, zu bedauern, nämlich die paar Worte der Pachterstochter: „Ach, Antonio kommt noch nicht!", durch deren Wegbleiben die Musikstellen so planlos aufeinanderstoßen. Die Schauspielerin, die diese Rolle gab, hätte, da sie doch einiges sang, wohl diese Kleinigkeit, die es auf der Szene nicht ist, auch noch singen können.

Am auszeichnungswertesten war Herr Muck[158]) als Wasserträger; er gab den biedern, fröhlichen, offenen Kopf, der durch das Bewußtsein einer guten Tat sich zu allen Wagnissen ruhig befähigt fühlt, sehr brav, und der laute Beifall des Publikums zeigte ihm das Anerkennen seiner Bemühung.

Wenn ich Dir viel von dieser Oper vorgeplaudert habe, so bedenke, daß man von solchem Meisterwerke nie genug sagen kann, und daß ein so eifriger Kunstfreund wie ich auf Deine Nachsicht rechnen kann.

29

„Joseph in Ägypten“, Oper von Méhul[168]) 1811

Mit Freuden sah Ref. am 5. Juli bei seinem Eintritte ins Theater das vollgefüllte Haus, indem er sich dadurch neuerdings überzeugte, daß das Münchener Publikum wahre Meisterwerke zu schätzen und zu würdigen weiß. Wen sollte aber auch eine Musik, wie die der Oper: „Jakob und seine Söhne“, nicht ergreifen und mit sich unwiderstehlich fortreißen! Der antike, ich möchte sagen, der einfache biblische Geist, der durchaus so vortrefflich darin gehalten ist, wo kein unnötiger Kling-Klang die Ohren kitzelt, wo alles bloß durch die höchste Wahrheit wirkt und wo durch die weiseste Berechnung der Instrumentierung, die den vielgeübten Komponisten beurkundet, mit so wenigen Mitteln die höchsten Effekte erzeugt werden! — Um nur einigermaßen alle Vorzüge dieser herrlichen Tondichtung zu entwickeln, müßte man Alphabete füllen, und Ref. begnügt sich daher, an das Gefühl der Zuhörer zu appellieren, das beinahe alle Musikstücke mit lautem Beifalle belohnte. Die heutige Darstellung war aber auch in jeder Hinsicht gediegen und in sich geschlossen zu nennen. Kein Mißgriff, kein unangenehmer Zufall störte die Wirkung des Ganzen. Sänger und Orchester kämpften den entzückendsten Kampf um den Vorzug der vollkommeneren Ausführung. Herr Mittermayer[159]) gab in Abwesenheit des Herrn Weixelbaum[72]) die Rolle des Joseph. Unter beinahe allen Rollen des Herrn Weixelbaum ist diese am meisten seiner Individualität angeeignet und daher auch eine seiner besten; zudem ist jedes Publikum meist immer gewöhnt, sein Urteil nur vergleichungsweise zu fällen und nie auf die gegenwärtige Darstellung rein zu sehen, sondern meistens zu sagen: der machte dies , der andere jenes besser. Es gereicht daher Herrn Mittermayer zum ausgezeichnetsten

Triumphe seines Strebens, daß er allgemein gefiel und befriedigte. Mit Vergnügen bemerkte Ref., daß er deutlicher wie gewöhnlich aussprach und dadurch besonders der lieblichen Romanze: „Ich war Jüngling noch an Jahren“ einen neuen, bei Herrn Weixelbaum vermißten Reiz verlieh. Überhaupt war sein Gesang und Spiel herzlich und — dankend sei es hiermit gesagt, ohne unnötige Verzierungen, die, auch noch so klein, in dieser rein deklamatorischen Musik unerträglich sind.[164]) Erlaube uns nur Herr Mittermayer die leise Hindeutung auf ein paar Szenen, die wir wärmer in Hinsicht des Spiels zu sehen gewünscht hätten; nämlich, wie er das erstemal seine Brüder sieht; dann den Moment beim Anblicke seines Vaters, und besonders, wie dieser seinen Traum erzählt und immer mit seiner unendlichen Liebe auf Joseph zurückkommt, sollte letzterer aufs höchste ergriffen sein. Auch dürfte der Augenblick, wo seinen Brüdern Gefahr droht, Akt III., Szene 2, der einzige eines heftigen Aufloderns sein. Denn nachdem er das so lang Ersehnte wiedergefunden, ist ihm der Gedanke der Möglichkeit, es wieder zu verlieren, unerträglich und entflammt selbst seine Sanftmut zur Hitze.

Es wäre überflüssig, über Herrn Tochtermann[165]) als Simeon etwas erwähnen zu wollen, so anerkannt ist sein hohes Verdienst in dieser Rolle; er gibt sie mit höchst erschütternder Wahrheit, alles ist tief durchdacht und bezeichnet den herrlichen Künstler.

Jakob wurde von Herrn Lanius mit Fleiß gesungen und gespielt; besonders das Duett mit Benjamin im dritten Akte gab er sehr herzlich. Daß er beim Erwachen im zweiten Akte während des feierlichen Gebets nicht niederkniete, war wohl nur augenblickliche Vergessenheit, es störte aber sehr die andächtige Haltung dieses Momentes. Etwas zu rasch und kräftig schien auch manchmal Ref. das Spiel des Herrn Lanius gewesen zu sein.

Mad. Regina Lang[68]) ist als Benjamin eine freundliche Erscheinung, die diesen Charakter mit all dem kindlichen Liebreize ausstattet, der in ihm ruht; danken müssen wir ihr, daß sie trotz eines Katarrhs uns keines Musikstücks beraubte. Die Chöre der Brüder gingen vortrefflich, sowie auch die Gruppen und ihr lebendiges Spiel sehr ergreifend waren. Der schöne Schluß des dritten Akts ist von Herrn Direktor Fränzl[113]). Und nun noch den herzlichen Dank unserm Orchester, das durch den vortrefflichen Vortrag dieses Meisterwerks sich einen neuen Lorbeerzweig in den Kranz seines alten Ruhmes flocht.

Das Ballett:

30

„Der Dichter Geßner" von Neuner[166])

1811

Sonntag, den 21. Juli: „Max Helfenstein" von Kotzebue[167]), und der Dichter Geßner, Ballett in einem Akte von Herrn Crux[168]), mit Musik von Herrn Neuner.

Ref. hat schon mehrere Ballette mit der Komposition des Herrn Neuner gehört, aber keines gefiel ihm durchaus so wohl als dieses. Herr Neuner hat sich dem lieblichen Idyllencharakter und dem durchaus gemütlichen Wesen, das in dieser schönen Dichtung unseres Crux liegt, ungemein glücklich angeschmiegt, eine gleiche Haltung durchaus beobachtet, ohne monoton zu werden, und einen Reichtum von Melodie entwickelt, der durch gute Instrumentation erhoben wird.

Ref. kann den Wunsch nicht unterdrücken, daß Herr Neuner sein schönes Talent einmal an etwas Bedeutenderem versuchen möge, da es ihm an keinem Erfordernisse zu einem guten Opernkomponisten zu fehlen scheint. In

dem Ballett „Faust“ sind einzelne herrliche, kräftige Züge, und in dem Entre-Acte, der zwischen dem Stückchen und dem Ballett gegeben wurde, ist ein so reges, mutiges Leben, daß man sich in jeder Gattung von ihm etwas versprechen darf.

Ref. weiß wohl, daß, wenn man stets nur in einem bestimmten Genre gearbeitet hat, alle Ideen bloß die dahin gehörige Form unwillkürlich annehmen, aber es wird Herrn Neuner gewiß nur wenige Überwindung kosten, diese Gewohnheitsfesseln abzuwerfen und seinem Talente einen höhern allgemeineren Wirkungskreis anzuweisen.

„Max Helfenstein“ wurde dargestellt wie gewöhnlich. Herr Flerx gab seine Rolle mit echt komischer Laune; Max Helfenstein selbst aber hätte nach Ref. Bedünken etwas munterer, lebendiger gegeben werden dürfen. Das ganze Stückchen gehört wohl übrigens zu den Eintagsfliegen.

---

31 — 1811

„Makdonald“, Oper von Dalayrac[169])

Donnerstag, den 25. Juli, sahen wir die Oper Makdonald, mit Musik von Dalayrac, auf unserer Bühne. Nächst dem „Schlosse Montenero“ ist diese Oper unstreitig zu den vollendetsten Arbeiten Dalayracs zu rechnen, indem sich darin sein sonst vorzüglich zum Naiven und Munteren neigendes Gemüt zu einer ihm ungewöhnlichen Kraft emporschwingt und kaum den Komponisten einer „Nina“ usw. wiedererkennen läßt. Es ist auch sehr charakteristisch, daß diese beiden obigen Opern in Frankreich nicht zu seinen besten gezählt werden und es hauptsächlich uns Deutschen vorbehalten war, sie gehörig zu würdigen, welches auch beinahe auf allen Theatern, besonders mit Makdonald (der

an anderen Orten unter dem Titel: Lehmann oder der Turm bei Neustadt, auch als der Turm von Gothenburg bekannt ist) der Fall war.

Die Ouvertüre versetzt uns sogleich mitten in das Leben des Stücks durch ihre herzlichen, spannenden und kräftig auflodernden Stellen, und wenn es an ihr etwas zu tadeln gäbe, so würde Ref. sie etwas fragmentarisch durch das öftere Unterbrechen des Tempos finden.

Die Romanze „Ein Pilger irrt" wird besonders durch ihre innige Verwebung mit dem Gange der ganzen Handlung interessant. Bei den gespanntesten, entscheidendsten Szenen erscheint die freundliche Melodie wie ein tröstender Stern und verheißt den erwartungsvollen Zuhörern Rettung seiner Lieben. Solche Stücke sind die zarten Fäden im Gewebe einer Oper, die von einem wahren dramatischen Komponisten, so gesponnen wie hier, unwiderstehlich die Herzen der Zuhörer fesseln müssen.

Nächst diesem sind alle Chöre in dieser Oper wirklich klassisch zu nennen, besonders der Trinkchor im zweiten Akte, der so populär und soldatisch kräftig gedacht ist und in dem die sorglose Fröhlichkeit mit dem ängstlichen Flüstern Makdonalds und seiner Tochter in so herrlichen Kontrasten steht. Aber eben dieses Kontrastes willen kann dieser Chor nicht kräftig genug gesungen werden, und ergreifend muß jedesmal der Moment sein, wo selbst nach der Ermahnung, nicht so zu schreien, der Frohsinn sie hinreißt, und alles wieder in Jubel ausbricht. Es möchte dies einer der wenigen Fälle sein, wo man beinahe schreien statt singen dürfte.

Was die Darstellung heut selbst betrifft, so kann Ref. nicht leugnen, daß ihm eine gewisse Lethargie über das Ganze verbreitet schien; die Chöre usw. griffen nicht recht ineinander, und man fühlte sich nicht mit emporgezogen.

Herr Muck[158]) gab den Makdonald im einzelnen sehr

brav, aber Ref. glaubt bemerken zu dürfen, daß der ganze Charakter etwas edler hätte gegeben werden sollen. Herr Muck gab ihn im Geiste des Wasserträgers ungefähr (einzelne Stellen abgerechnet), und doch sollte, selbst bei aller Verstellung, das Höhere in diesem Manne unverkennbar sein. Auch wird ja so oft darauf in dem Dialoge selbst hingedeutet!

Fr. von Fischer spielte die Adeline mit gewohntem Fleiße, und Ref. hält diese Rolle für eine ihrer vorzüglichsten. Sie gab den Charakter durchaus gleich und sang mit Feuer und Ausdruck.

Von unserm Orchester ist man gewohnt, es nur immer gut nennen zu hören. Das Duett-Quartett (so könnte man es nennen) im zweiten Akte, wo sich Eduard und Adeline wiedersehen, hätte Ref. etwas lebhafter gewünscht, sowie den Anfangschor des dritten Akts etwas langsamer, weil er sonst leicht der vielen auszusprechenden Worte halber undeutlich wird.

Da nun am Ende der Oper noch recht viel Feuer sichtbar war, so glaubte das Publikum und Ref. eines in das andere rechnen zu müssen, und ein lautes Händeklatschen belohnte den feurigen Schluß.

---

32 1811

„Deodata", Singspiel von B. A. Weber[78])

Sonntag, den 4. August, zum ersten Male: Deodata, Schauspiel mit Gesang in vier Akten von Kotzebue[167]), mit Musik von dem Königl. Preuß. Kapellmeister Bernhard Anselm Weber[78]) in Berlin.

In diesem Produkte hat Herr von Kotzebue ein würdiges Seitenstück zu seiner früheren Oper Des Teufels

Lustschloß geliefert, in dem es womöglich noch bunter drunter und drüber geht. In Deodata findet der Schaulustige jeder Klasse etwas für sich. — Gefahr ohne Zahl — mißlungene Rettungen — Wahnsinn — Edelmut — Bärenhöhlen — Kerker — Kämpfe — Gift und Dolch — usw., und am Ende noch zieht den Verfasser ein unwiderstehliches Wahrheitsgefühl dazu, das Ganze in Feuer und Rauch aufgehen zu lassen und so ahnungsvoll sein künftiges Schicksal anzudeuten. Doch übergenug von dem Texte; gehen wir zu dem Erfreulicheren, zu der Musik und der hiesigen Darstellung über.

Die Musik bezeichnet durchaus den vielerfahrenen, gewiegten Meister, der, nebst richtiger Deklamation und Ausdruck, alle Künste einer effektvollen Instrumentation mit einer ausgezeichneten Kenntnis der Szene in sich vereinigt. Die Charaktere seiner Personen sind vorzüglich wahr gehalten. Zum Beispiel stellt Ref. nur alles auf, was der Narr zu singen hat, besonders sein erstes Liedchen: „Wer da will blasen, was ihn nicht brennt, der ohne Not in sein Unglück rennt," wo die originelle Begleitung einer Oktavflöte ungemein glücklich gedacht ist.

Am meisten hat Ref. das kleine Duettchen angesprochen, mit dem die beiden Mädchen als Zigeunerinnen auftraten: „Aus dem fernen Morgenlande"; dies ist sehr originell behandelt. Von den größeren Musikstücken hebt Ref. besonders das Lied des blinden Mannes mit einfallendem Marsche und dann die Szene im Kerker im dritten Akte aus, wo der Gesang der Deodata, die sich in den leidenschaftlichsten Akzenten zu Gott erhebt, im Kontrast mit dem ruhig fortschreitenden Chore in der Kapelle von großer, ergreifender Wirkung ist.

Der Ouvertüre hat Ref. keinen Geschmack abgewinnen können. Sie besteht aus veralteten Formen, und in allem, besonders aber in der Instrumentation, ist das Studium

älterer Meister, vorzüglich Glucks, zu auffallend vorleuchtend. Überhaupt scheint der Grund, wenn diese Musik nicht allgemein wirkt, obwohl sie alle technischen Kunstforderungen in hohem Grade befriedigt, wohl darin zu liegen, daß ihr, trotz aller oben berührten Vorzüge, doch der allerwirkendste fehlt — eine blühende Phantasie.

Der Musikstücke sind im ganzen auch zu viel, und einige schleppen die Handlung unglaublich, z. B. in der Szene des dritten Akts, wo Rüdiger einschläft, dann das Lied, was Deodata im Kerker zu ihrem Theobald singt usw.

Was die Darstellung selbst betrifft, so muß man gestehen, daß nichts gespart wurde, um das Stück von allen Seiten zu erheben. Fr. von Fischer gab die Deodata sehr gelungen, und einzelne Stellen, wie z. B. die Szene, wo Rüdiger einschläft und sie sich seiner Schlüssel bemächtigt, trefflich. Die einzige Szene zwischen Rüdiger, Theobald und ihr, wo sie Theobald ihre Liebe zum Schein aufkündigt, schien Ref. etwas zu stark aufgetragen.

An Rüdigers Charakter ist nichts zu vergreifen und nichts zu greifen, man kann also weiter nichts sagen, als daß ihn Herr Tochtermann[165]) mit gewohntem Fleiße gab; ebenso Herr Kürzinger den so durchaus edeln Theobald.

Der Narr ist der beste Charakter im Stücke, und Herr Mittermayer[159]) faßte ihn sehr brav, er gab ihn launig, herzlich und nicht gemein, was bei solchen Rollen oft [leicht] verfehlt wird.

Die übrigen Personen des Stücks wandeln, kommen und gehen, und man kann weiter nichts von ihnen sagen, als daß — sie da waren.

Vor allem verdienen die Herren Crux[168]) und Quaglio[170]) den besten Dank des Publikums. Ersterer durch sein vortreffliches Arrangement (besonders der Kampfszene) und letzterer für seine herrlichen Dekorationen. Be-

sonders war es eine große überwundene Schwierigkeit, eine so komplizierte Dekoration wie die des Kerkers mit der Kapelle mittelst einer bloßen Verwandlung aufzustellen. Mögen diese beiden noch lange der Kunst und unserer Bühne leben und in würdigen Zöglingen neu erblühen.

Das Orchester unter Leitung des Herrn Konzertmeisters Moralt[171]) griff mit Feuer und Leben ineinander, und Herr Kapellmeister Weber hätte gewiß einen hohen Genuß gehabt, seine Musik so vortragen zu hören, wozu Ref. aber leider noch voraussetzen muß, daß er manchen Chor hätte hören müssen.

---

87 Das unterbrochene Opferfest, Oper von P. v. Winter 1811

München, den 31. Oktober. Das unterbrochene Opferfest. Oper in 2 Akten von Huber[172]), Musik von Herrn Kapellmeister Winter[121]). Über die Vortrefflichkeit dieser Musik noch etwas sagen wollen, hieße Wasser in den Rhein tragen, so anerkannt ist in allen Teilen Deutschlands das Verdienst derselben, und der sprechendste Beweis davon der, daß sie überall noch und stets mit neuem Vergnügen gehört wird.

Sie ist eine der wenigen deutschen Opern, die dem Sänger jeder Gattung Stoff sich zu zeigen darbietet, und auch heute hatten wir ihr wieder einen neuen Murney, Herrn Mohrhardt aus Frankfurt, und an Madame Willmann[173]) eine neue Elvira zu danken.

Herr Mohrhardt zeigte sowohl in dieser Rolle als in den beiden vorhergehenden des Josephs und Palmers, daß die Bühne sich an ihm einen braven singenden Schauspieler zu versprechen hat. Wer besonders Herrn Mohrhardt noch

vor einem Jahre in Frankfurt sah, muß desto mehr seine seit dieser Zeit gemachten sehr bedeutenden Fortschritte bewundern, indem er damals nichts weniger als lebendiges Spiel hoffen ließ. Sein Gesang scheint indessen nicht vorgerückt zu sein, und wenn man auch rechnen will, daß der Zuhörer sich endlich an den nicht ganz angenehmen Halston gewöhnt, so möchte doch das Einerlei seiner Manier viel noch zu wünschen übriglassen. Ref. glaubt übrigens, daß dieser Klang der Stimme nicht rein natürlich, sondern durch fehlerhaften Gebrauch der Stimmwerkzeuge beim ersten Unterricht erzeugt ist und durch Fleiß und Anstrengung wieder gehoben werden könnte, und dann hätte man sich sehr zu einem g u t s i n g e n d e n und s p i e l e n d e n Tenoristen zu gratulieren. Da aber schwerlich sich jemand finden dürfte, der Herrn M. diese Mängel freimütig genug entdeckte, und Ref. überhaupt Herrn M. (ohne seinem Streben zu nahe zu treten) nicht so viel Selbstüberwindung zutraut, da er gewiß sich zu den besseren des seltenen Tenoristenvölkchens rechnen darf, welches ihm auch der Beifall des gebildeten Münchener Publikums erneut bewies, so rechnet Ref. seinen Wunsch unter die pia desideria.

Daß die Oper ganz als ernsthafte Oper gegeben wurde und die Rolle des Pedrillo usw. wegblieb, war Ref. eine angenehme Erscheinung, denn obwohl man einige sehr niedliche Musikstücke verliert, gewinnt doch das Ganze dadurch sehr an Haltung und Einheit.

Das Orchester bezauberte, wie gewöhnlich, durch Kraft und Präzision; mehr ließen die Chöre zu wünschen übrig, besonders im Finale des ersten Aktes erschienen sie Ref. unvorteilhaft gestellt zu sein: alle auf der einen Seite beisammen und vor ihnen die Tänzer, so daß die andere Seite der Bühne leer blieb und sie kaum, bei dem kräftigen, immer steigenden Ensemble gegen den Hintergrund der Bühne zurückgedrängt, zu hören waren.

Vor allem entzückte Mad. Regina Lang[68]) als Myrrha. Ref. hat diese Rolle schon unzähligemal und oft von sehr braven Sängerinnen geben sehen, aber nie noch fühlte er sich so ergriffen als durch die Wahrheit des Spiels und Gesanges der Mad. Lang. Es war nicht Mad. Lang, die spielte, nein, es war „Myrrha". Die Szene des Wahnsinnes, die so häufig vergriffen und mit zu grellen Farben aufgetragen wird, hebt Ref. besonders aus, und selten war wohl ein Beifall gerechter als der, den Mad. Lang erntete.

Auch Herrn Direktor Fränzl[113]) gebührt der beste Dank für das Abschaffen einer sogenannten Kleinigkeit, die, wie so mancher andere noch vorhandene Übelstand, sehr oft die Wirkung der eintretenden Musikstücke störte, ja häufig ganz vernichtete, nämlich das zweimalige Klopfen des Souffleurs am Anfang eines jeden Musikstückes. Es ist eine von den Verbesserungen, welche freilich nicht mit Applaudieren belohnt werden, aber sie belohnen sich in sich selbst, indem das Publikum davon ergriffen wird, ohne zu wissen warum, und die wenigen, die die Ursache der erhöhten Wirkung der eintretenden Musik wissen, erkennen und sprechen den stummen Dank der Zuhörer aus.

---

48 „Don Tacagno", Oper von Drieberg 1812

Don Tacagno. Komische Oper in zwei Akten von Dr. Koreff, mit Musik von Herrn von Drieberg[174]), erschien den 15. April 1812 zum ersten Male auf der Königl. Bühne zu Berlin und wurde gestern wiederholt.

Man kann jedem Komponisten Glück wünschen, dessen erster theatralischer Versuch so ausfällt wie dieser, und der sich auch einer ebenso aufmunternden Teilnahme des Publi-

kums zu erfreuen hat. Dichter und Komponist — besonders letzterer — hatten die besseren italienischen komischen Opern zu ihrem Vorbilde gewählt. Das Gedicht erhebt sich in Sprache und Versen weit über das gewöhnliche Opern-Fabrikwesen, der Dialog ist mitunter voll lebendigen Witzes und die Handlung anziehend, ausgenommen die Tollhausszene am Schlusse des ersten Aktes, die unangenehm auf das Gemüt wirkt. Doch ist dieser Gegenstand leider schon öfter auf die Bühne gebracht worden und soll der Oper im ganzen hier keinen Nachteil bringen. Ref. wendet sich zur Musik und gibt seine Ansicht darüber mit der Unbefangenheit und Offenheit, die ein geistreicher Mann, wie Herr von Drieberg, zu fordern berechtigt ist, und die ihm willkommener als übel angebrachtes Lob sein muß.

Herr von Drieberg hat sich erst seit 5—6 Jahren der Komposition ganz gewidmet und in diesem Zeitraume wirklich ungemein viel geleistet. Seine Musik hat durchaus ein bestimmtes Kolorit und Haltung; die Melodien sind bezeichnend und fließend; sehr einfach ist alles moduliert, bis der Stoff wahre Veranlassung gibt, reicher mit Harmoniewendungen einzugreifen, wie im Finale des ersten Aktes. Die Ouvertüre ist ein schönes Ganze, dessen Feuer am Schlusse recht zusammengedrängt wirkt. Sie ist im leichten Stile gehalten, führt aber doch nicht ganz in das Folgende ein, — was hingegen die Introduktion (Terzett) sehr lebendig tut, in der sich gleich der Geist ausspricht, der durch die ganze Oper hindurch lebt. Das Duett Nr. 4 zwischen Blanka und Salpeter ist sehr theatralisch und mußte der allgemeinen Beifallsstimme zufolge wiederholt werden.

Das Finale des ersten Aktes ist ohnstreitig das gelungenste Stück der Oper. Herr von Drieberg hat hier bewiesen, daß sich die komische Oper eine erfreuliche Akquisition an ihm zu versprechen habe. Es ist gut geführt und gesteigert, die Instrumentation glücklich gespart, und die

Charaktere sind gut herausgehoben. Nächst diesem sind ein Quartett und Quintett im zweiten Akte und das Duett zwischen Salpeter und Fültrin, welches voll echt komischer Laune ist, auszeichnenswert, und Ref. geht nur darum nicht weiter ins Detail, weil er hofft, daß diese Oper auf mehreren Bühnen Deutschlands erscheinen wird und er seinem Zwecke, auf dieselbe als ein jedem Theater brauchbares, dankbares Werk aufmerksam zu machen, genügt zu haben glaubt. Einige Bemerkungen seien Ref. jedoch noch erlaubt. Die Ensembles sind das Vorzüglichere, und die Arien beinahe durchaus etwas matter und nicht von so abwechselndem Kolorit als nötig ist. Besonders scheint eine gewisse Vorliebe für die ungeraden Taktarten zu herrschen, und auch in der Wahl der Melodien hätte etwas mehr Sorgfalt sein können. Ref. bezieht dies hauptsächlich auf die halbernsten Arien, z. B. des Bannau, die ersten der Blanka usw.; hier möchte wohl von dem Parlanten etwas mehr abzuweichen sein, auch in der Instrumentation, und auch verdoppelte Aufmerksamkeit der richtigen Deklamation zugewendet werden. Herr von Drieberg, der uns gewiß noch mit mehreren Opern beschenken wird, möge diese paar Worte so gut aufnehmen, als sie gut gemeint sind.

Die Darstellung geschah mit Liebe und Fleiß. Mad. Eunicke[175]), Herr Wurm[176]) und Herr Rebenstein[177]) (ein als Schauspieler und Sänger auszeichnenswerter Künstler, der in wenigen Tagen eine Kunstreise über Mannheim, Darmstadt, Frankfurt usw. unternehmen wird), erhoben vorzüglich durch ihr Spiel das Ganze. Das Orchester griff unter der einsichtsvollen Leitung des Herrn Kapellmeisters Weber[78]) mit gewohnter Präzision ineinander.

66 1815

„Alimelek“, Oper von Meyerbeer[18])

Wiederholt durch meine diesjährige Urlaubsreise im Auslande überzeugt, daß unserer Stadt und der in ihr erscheinenden und erzeugten Kunstwerke selten oder beinah nie in öffentlichen Blättern erwähnt wird; ununterrichtet in meiner literarischen Abgeschiedenheit hier und zugleich zweifelnd, daß diesem Übelstande seit einigen Monaten abgeholfen sein möchte — ergreife ich die Feder, um die Leser Ihrer geachteten, einflußreichen Zeitung auf ein treffliches deutsches Originalwerk aufmerksam zu machen und von seiner Würdigung und Aufnahme hier Kunde zu geben. Ich fühle dazu doppelt den Drang in mir, weil trotz der vielfach ausgesprochenen Deutschheit und des von Vorurteilen mancher Art frei sein wollenden Sinnes unser Enthusiasmus nur gar zu gern noch fremde Werke unbedingt vergöttert, an den eigenen aber so lange neckt, krittelt, zupft und modelt, bis sie, herabgezogen und skelettiert, dem Genießenden verleidet oder späterer Zeit erst zur Erkenntnis aufbewahrt werden.

Herr Meyerbeer hat sich bis jetzt hauptsächlich einen Ruf als großer Klavierspieler begründet, weil dies eine gleich sich selbst unbedingt aussprechende Sache ist, die das Gefühl mit sich fortreißt und den Beifall des Zuhörers errungen hat, ehe dieser sich bei dem sich wichtig machenden Halb- oder dem nicht selten neidischen Ganz-Kenner um die Meinung erkundigen konnte, die er davon haben dürfe. Viel übler aber ist es ihm mit seinen Verdiensten als Komponist ergangen. An den meisten Orten, wo er durch größere Werke seinen Genius beurkundete, hat man für gut befunden, es mit Stillschweigen zu übergehen. Und so ist weder seiner großen Oper, Jephta, in München, seines „Wirt und Gast“ in Stuttgart, seines Oratoriums „Gott und die Natur“ in

Berlin usw., ja selbst des enthusiastischen Beifalls, den sein Spiel in München, Wien usw. der Volksstimme abgewann, je anders als höchstens mit zweideutigen, die Sache ins Unbedeutende ziehenden Ausdrücken erwähnt worden.[1])

Es ist wahrlich traurig genug, daß die schönen Resultate der Zufriedenheit und des Entzückens eines Publikums, das der Künstler mit seinem Herzblute erkaufen muß, so oft in den Händen und der Willkür der einzelnen liegen, die der Zufall, die Schreiblust, die Neigung, sich gedruckt zu sehen, oder gar der Hunger zu den Herolden und Verkündern der öffentlichen Stimme bestellt hat. Ginge dieses Verkünden und Urteilen selbst nur aus eigener reiner Überzeugung hervor, so wäre es doch immer noch etwas. Aber wie wird es meistens durch kleinliche Nebenrücksichten bei- oder mißfällig gemodelt! Die Erfahrung könnte hier weitläufig traurige Beispiele von den unglücklichen Folgen eines nicht abgegebenen Visiten- oder Konzertbilletts aufstellen! Doch genug hiervon, und wieder zu der Veranlassung dieser Abschweifung, der Oper Alimelek zurück!

Der Stoff derselben ist der erwachte Schläfer aus dem Märchen der Tausendundeinen Nacht. Er ist mit ungemeinem Witz und echter Laune behandelt, weshalb man vor allem dem Komponisten Glück wünschen muß, einen Operndichter wie Herrn Wohlbrück[178]) zum Gefährten gehabt zu haben. Wo mit solcher Theaterkenntnis, Charakterzeichnung und in solchen melodieerzeugenden Versen ge-

---

[1]) In diesen unsern Blättern ist weder das Eine noch das Andere geschehen: doch mag Herr v. W. Recht haben, wenn er behauptet, man habe an jenem jungen Künstler zu wenig Teilnahme bewiesen. Wir selbst haben Hrn. M. B. nur vormals als einen talentvollen, liebenswürdigen Knaben, und dann von seinen Kompositionen einen kleinen schönen Chor kennen gelernt, der von uns auch damals den Lesern dieser Zeitung als Beilage mitgeteilt worden ist.

Die Redaktion [der Allg. Musikalischen Zeitung].

schrieben ist: da muß der Komponist ergriffen und befeuert werden, — was dieser ebenso trefflich auch hier bewiesen hat. Die Einheit und Haltung der ganzen Oper ist ein Vorzug, den wenige Musiken wie diese besitzen; dabei die Beweise des ernsten Studiums der Kunst, die schöne Verbindung selbständiger Melodieformen, wo jeder Charakter sich selbst treu bleibt! Keine Weitschweifigkeit, alles dramatisch wahr, voll lebendiger, reger Phantasie, lieblicher, oft üppiger Melodien; stets richtige Deklamation; viele reiche, neue Harmoniewendungen; sorgfältige, oft in überraschenden Zusammenstellungen gedachte Instrumentation —: so ist diese Oper, aus der es mir ein leichtes sein würde, alles hier Bemerkte mit Beweisen zu belegen, wenn nicht die Erfahrung mich belehrt hätte, daß dergleichen einzelne, herausgerissene Sätze und Stellen aufhören das zu sein, was sie notwendig eben nur in der ganzen Zusammenstellung sind und bedeuten und daher selten überzeugend wirken.

Gerade ein Jahr früher, den 20. Oktober 1814, erschien diese Oper auf dem Kärntnertor-Theater in Wien und — mißfiel, aus tausenderlei Rücksichten, von denen ich hier nur einige anzuführen brauche, um dies, trotz den Vorzügen des Werks, begreiflich zu machen.

Herr Meyerbeer, der sie ursprünglich für das Stuttgarter Hoftheater geschrieben hatte, arbeitete sie in Wien nach Lokalrücksichten und hauptsächlich die Rolle des Alimelek für den Sänger Herrn Ehlers[74]), der in dieser Gattung Rollen sich die Gunst des Publikums zu erringen und zu erhalten gewußt, um. Eingetretene Verhältnisse hinderten diese Besetzung; manches wurde geändert, transponiert usw. Dem. Buchwieser hatte aus physischen Ursachen nicht die Kraft, diese schwierige Gesangpartie so gut zu geben, als man es von dieser Meisterin gewohnt ist und zog sich — der Liebling des Publikums — jenen Abend den lauten Unwillen desselben zu. Hat der unglückliche Zu-

fall einmal eine solche Verstimmung der Gemüter über eine Vorstellung verhängt, so ist es für den Tag um das Ganze geschehen, besonders bei einem Werke wie dieses, dessen mannigfaltige Nüancierung aufmerksames, ruhiges Hingeben verlangt. Die Oper wurde nur einmal gegeben und ihr dadurch das Mittel geraubt, sich dem Publikum vertraut zu machen.

Hier hatte sie mit doppelten Hindernissen zu kämpfen; erstlich mit der von Wien herübergewehten üblen Meinung, und zweitens mit dem Sonntagspublikum, welches nie das ruhige, besonnen urteilende ist wie das gewöhnlich das Theater füllende. Dagegen hatten wir nun Herrn Ehlers[74]), eine Sängerin wie Mad. Grünbaum[51]), und von allen Seiten reine Liebe zur Sache. Der Beifall des ersten Abends war geteilt: desto entscheidender aber der Triumph des schönen Werkes in der zweiten Aufführung, den 24. Oktober (wo jedes Musikstück sehr gut und viele mit Enthusiasmus aufgenommen wurden). Die Ouvertüre, ein Duett, Terzett, Finale usw. hatten schon den ersten Tag ihren Lorbeer erhalten, und bei der dritten Vorstellung, den 30., bewährte das volle Haus und der wiederholte Beifall, daß man in Prag noch Gutes zu schätzen weiß und die Stimme des großen Publikums am Ende immer gerecht ist.

Von der Aufführung selbst kann ich nichts weiter bemerken, da sie meiner Leitung anvertraut ist. Aber doch muß ich mir erlauben, neben dem bekannten Talente und Eifer des Herrn Ehlers unserer trefflichen Madame Grünbaum, geborenen Müller, zu erwähnen, die mit immer gleichem Fleiße das Publikum entzückt, und deren klangvolle, biegsame, herrlich intonierende Kehle nebst dem Leben, mit dem sie ihre Rolle gab, gewiß nicht wenig zum Hervortreten der Schönheiten des Werkes in ihrem ganzen Lichte beitrug. Ebenso ergreife ich von Herzen die Gelegenheit, einmal öffentlich auch meinem Orchester und Chor-

personale für den stets gleich regen Eifer und Fleiß zum Gelingen alles Guten zu danken.

Der wahrscheinlich bald erscheinende Klavierauszug dieser Oper wird gewiß gern auf allen Klavieren gesehen werden, und erreicht ist meine Absicht, wenn ich durch diese Worte die Kunstfreunde auf einen ihnen neu emporgekeimten Genuß aufmerksam gemacht habe.

Herr Meyerbeer ist jetzt in Paris, von wo er bald seine weiteren Reisen nach Italien usw. fortsetzen wird. Er arbeitet an einem theoretischen Werke, das eine bedeutende Lücke in der musikalischen Literatur ausfüllen soll.

---

106 — 1817

Über die Oper „Undine“

nach dem Märchen gleichen Namens von Fr. de la Motte-Fouqué[179]) selbst bearbeitet, mit Musik von E. T. A. Hoffmann[180]) und zuerst auf dem Königl. Theater zu Berlin erschienen.

Als ich den Vorsatz faßte, etwas über dieses schöne Werk öffentlich zu sagen, wandelte unwillkürlich die Form der Anzeigen, Rezensionen, oder wie man es immer nennen will, gleichen Zweckes vor meinem Innern vorüber, indem sich mir zugleich vergegenwärtigte, wie ungemein schwierig es sei, ein bestimmtes Bild des beurteilten Gegenstandes durch sie zu erhalten, oder etwas dem Eindrucke Ähnliches, den das Werk zu machen fähig ist. Es schien mir dabei fast immer entweder auf die gewöhnlichen Gesellschaftsurteile hinauszulaufen, wo ohne weitere Beweisführung eine Partie es gut, die andere schlecht findet, die gemäßigtere es weder verwirft noch erhebt und alles nur Gewicht und Glaubwürdigkeit durch die Persönlichkeit des Beurteilers und das ihm wieder partiell geschenkte Vertrauen erhält; oder — es schien mir in kleine Teilchen aufgelöst zu zer-

stieben, ließ es sich ein in die Einzelheiten des musikalischen Baues in technischer Hinsicht, bei so großen Werken, die nicht sogleich in jedermanns Hände kommen können. Die größten Wirkungen und Schönheiten gehen nur aus der Art ihrer Auf- und Zusammenstellung hervor, verlieren meist immer, einzeln herausgehoben, ihre ganze Eigentümlichkeit, ja, zeugen oft scheinbar wider sich selbst, indem sie, so allein betrachtet, fast bedeutungslos werden. Ihr wahres organisch verbundenes Zusammenleben mit dem übrigen vermag doch auch die lebendigste Beschreibung nur höchst selten ganz fühlbar zu machen.

Es versteht sich von selbst, daß diese Meinung auch vielfältiger Beschränkung unterliegt und namentlich bei schon allgemein verbreiteten Kunstwerken, deren Bau und Struktur zu zergliedern nur heilbringend für die Belehrungsuchenden sein kann. Im vorliegenden Falle aber, wo es bloß Zweck ist, das Publikum auf ein Werk aufmerksam zu machen, indem man die geistige Region anzudeuten sucht, in der es sich bewegt, und die Gestalt, die der Komponist ihm verliehen hat, in bezeichnenden Umrissen darstellen will, erscheint es mir notwendig, erst auseinanderzusetzen, wie der Beurteiler selbst sehe, glaube und denke, woraus dann leicht das Resultat für jeden zu ziehen ist, inwiefern er seinen hieraus entspringenden Urteilen beipflichten könne.

In dieser Hinsicht glaube ich das folgende Bruchstück aus einer größern Arbeit[1]) von mir noch der eigentlichen Anzeige der Oper voranschicken zu müssen, weil es auch überdies die Gestaltung der Oper Undine größtenteils ausspricht. —

Um ein sich in der Zeit bewegendes Kunstwerk richtig zu beurteilen, wird jene ruhige, unbefangene Stimmung erfordert, die, jeder Art des Eindrucks empfänglich, sorgfältig

---

[1]) Künstlerleben. [Aus dem fünften Kapitel. D. H.]

vor bestimmter Meinung oder Richtung des Gefühls bewahrt sein soll, ein gewisses Aufschließen der Seele für den behandelten Stoff ausgenommen. Nur so ist dem Künstler die reine Gewalt über unser Gemüt gegeben, es mit seinen Gefühlen und Gestalten fortzuziehen in die Welt, die Er geschaffen und in welcher Er, ein mächtiger Herrscher aller leidenschaftlichen Erregung, uns mit Ihm und durch Ihn Schmerz, Lust, Grauen, Freude, Hoffnung und Liebe empfinden läßt. Sehr bald und klar wird es sich dann beweisen, ob Er imstande war, ein großes Gebilde, das wir bleibend im Herzen tragen, zu erschaffen, oder ob Er, nur von unstet wandelnden Geistesblitzen zusammengesetzt, uns einzelnes liebgewinnen und das Ganze darüber vergessen ließ.

In keiner Art von Kunstwerken ist dieses schwieriger zu vermeiden und daher auch so häufig vorhanden, als in der Oper. Es versteht sich von selbst, daß ich von d e r Oper spreche, die der Deutsche will: ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinanderschmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend — eine neue Welt bilden.

Meistens entscheiden einzeln hervorstechende Musikstücke den Beifall fürs Ganze. Selten verschwinden diese — im Augenblicke des Hörens freundlich anregenden Teile — im großen Allgefühl am Schlusse, wie es eigentlich sein sollte, denn erst muß man die ganze Gestalt liebgewinnen, dann bei näherer Vertraulichkeit erfreue man sich der Schönheit der einzelnen Teile, aus denen sie besteht.

Die Natur und das innere Wesen der Oper, aus Ganzen im Ganzen bestehend, gebiert diese große Schwierigkeit, die nur den Heroen der Kunst zu überwinden gelang. Jedes Musikstück erscheint durch den ihm zukommenden Bau als ein selbständig organisches, in sich abgeschlossenes Wesen. Doch soll es als Teil des Gebäudes verschwinden in der Anschauung desselben; doch kann und soll es dabei

(das Ensemblestück vornehmlich), verschiedene Außenseiten zugleich zeigend, ein vielfältiger, auf einen Blick zu übersehender Januskopf sein.

Hierin liegt das große, tiefe Geheimnis der Musik, das sich wohl fühlen, aber nicht aussprechen läßt; das Wogen und die widerstrebenden Naturen des Zornes und der Liebe, des wonnigen Schmerzes, wo Salamander und Sylphen sich umarmend ineinanderfließen, sind hier vereint. Mit einem Worte, was die Liebe dem Menschen, ist die Musik den Künsten und dem Menschen, denn sie ist ja wahrlich die Liebe selbst, die reinste, ätherischste Sprache der Leidenschaften, tausendseitig allen Farbenwechsel derselben in allen Gefühlsarten enthaltend und doch nur einmal wahr, doch von tausend verschieden fühlenden Menschen zugleich zu verstehen. Diese Wahrheit der musikalischen Rede, erscheine sie unter welcher neuen, ungewöhnlichen Form sie wolle, behauptet doch endlich siegend ihre Rechte. Die Schicksale aller Epochen schaffender oder bezeichnender Kunstwerke beweisen dies hinlänglich und häufig. Es konnte wohl z. B. nichts Fremdartigeres erscheinen als Glucks Schöpfungen in jener Zeit, wo die italienisch-wollüstigen Tonmeere alle Gemüter überschwemmt und verweichlicht hatten. Wir sind jetzt, auf zwar ganz andere Weise, aber vielleicht nicht weniger gefährlich daran, in gewissen Kunstirrtümern unterzugehen. Die allwirkenden Zeitumstände haben nur die Extreme Tod und Lust als Herrscher aufgeworfen. Niedergedrückt von den Greueln des Krieges, vertraut geworden mit allem Elende, sucht man nur Erheiterung in den gröblichst aufreizenden Kunstlüsten. Das Theater ward zum Guckkasten, in welchem man gemächlich — die schön beglückende Gemütsunruhe beim wahren Genusse eines Kunstwerkes ängstlich vermeidend — eine Szenenreihe vor sich abhaspeln ließ; zufrieden, durch triviale Späße und Melodien ge-

kitzelt worden zu sein, oder geblendet durch Maschinenunfug ohne Zweck und Sinn. Gewohnt im Leben täglich frappiert zu werden, tat auch hier nur das Frappante Wirkung. Einer stufenweisen Entwickelung der Leidenschaft, einer geistreich herbeigeführten Steigerung aller Interessen zu folgen, heißt anspannend, langweilig und, in der Folge der Unaufmerksamkeit, unverständlich. — —

Urteile, in aller Art sehr widersprechend (aus eben berührten Gründen erzeugt), hatte ich über die Oper Undine hören müssen. Ich suchte so viel als möglich einer gänzlichen Unbefangenheit teilhaft zu werden, wenn ich gleich der Erwartung von etwas Bedeutendem mich nicht erwehren konnte, zu welchem auch die Schriften Herrn Hoffmanns vollkommen berechtigen mußten.

Wer mit diesem Phantasienglutstrome und tiefem Gemüte so Mozarts Geist erfühlen konnte wie (erster Teil der Phantasiestücke in Callots Manier) in dem Aufsatze über den Don Juan geschehen ist, der kann nichts unbedingt Mittelmäßiges leisten, höchstens die Grenze drängen, ja wohl umbiegen, aber nicht leer in ihr wandeln.

Die Bearbeitung erscheint Ref. als ein dramatisiertes Märchen, in dem wohl mancher innere Zusammenhang bestimmter und klarer hätte verdeutlicht werden können. Herr von Fouqué kannte das Märchen gar zu gut, und da ist denn oft eine Art von Selbsttäuschung möglich, die auch die andern wissend glaubt. Doch ist es keineswegs unverständlich, wie viele behaupten wollen.

Desto deutlicher und klarer in bestimmten Farben und Umrissen hat der Komponist die Oper ins Leben treten lassen. Sie ist wirklich ein Guß, und Ref. erinnert sich bei oftmaligem Anhören keiner einzigen Stelle, die ihn nur einen Augenblick dem magischen Bilderkreise, den der Tondichter in seiner Seele hervorrief, entrückt hätte. Ja, er erregt so gewaltig vom Anfang bis zu Ende das Inter-

esse für die musikalische Entwickelung, daß man nach dem ersten Anhören wirklich das Ganze erfaßt hat und das einzelne in wahrer Kunstunschuld und Bescheidenheit verschwindet.

Mit einer seltenen Entsagung, deren Größe nur derjenige ganz zu würdigen versteht, der weiß, was es heißt, die Glorie des momentanen Beifalls zu opfern, hat Herr Hoffmann es verschmäht, einzelne Tonstücke auf Unkosten der übrigen zu bereichern, welches so leicht ist, wenn man die Aufmerksamkeit auf sie lenkt durch breitere Ausführung und Ausspinnen, als es ihnen eigentlich als Glied des Kunstkörpers zukommt. Unaufhaltsam schreitet er fort, von dem sichtbaren Streben geleitet, nur immer wahr zu sein und das dramatische Leben zu erhöhen, statt es in seinem raschen Gange aufzuhalten oder zu fesseln. So verschieden und treffend bezeichnet die mannigfaltigen Charaktere der handelnden Personen erscheinen, so umgibt sie, oder ergibt sich vielmehr doch aus allem jenes gespensterhafte, fabelnde Leben, dessen süße Schauererregungen das Eigentümliche des Märchenhaften sind.

Am mächtigsten springt Kühleborn hervor (Ref. setzt, wie Fouqué, die Bekanntschaft mit dem Märchen voraus) durch Melodienwahl und Instrumentation, die, ihm stets treu bleibend, seine unheimliche Nähe verkündet. Da er, wo nicht als das Schicksal selbst, doch als dessen nächster Willensvollstrecker erscheint, so ist dies auch sehr richtig. Nächst ihm das liebliche Wellenkind Undine, deren Tonwellen bald lieblich gaukeln und kräuseln, bald auch mächtig gebietend ihre Herrscherkraft künden. Höchst gelungen und ihren ganzen Charakter umfassend dünkt Ref. die Arie im 2. Akte, die so ungemein lieblich und geistvoll behandelt ist, daß sie als ein kleiner Vorgeschmack des Ganzen dienen kann und daher hier als Beilage erscheint.[1])

---

[1]) Sie soll in einigen Wochen geliefert werden. Die Red. [der Allg. Musikalischen Zeitung].

Der feurig wogende, schwankende, jedem Liebeszuge sich hinneigende Huldebrand und der fromme, einfache Geistliche mit seiner ernsten Choralmelodie sind dann am bedeutendsten. Mehr in den Hintergrund treten Berthalda, Fischer und Fischerin, Herzog und Herzogin. Die Chöre des Gefolges atmen heiteres, reges Leben, das sich in einigen Stücken zu ungemein wohltuender Frische und Lust erhebt und entfaltet, im Gegensatze zu den schauerlichen Chören der Erd- und Wassergeister in gedrängten, seltsamen Fortschreitungen.

Am gelungensten und wirklich groß gedacht erscheint Ref. der Schluß der Oper, wo der Komponist noch als Krone und Schlußstein alle Harmonienfülle rein achtstimmig im Doppelchor ausbreitet und die Worte: „Gute Nacht aller Erdensorg' und Pracht" mit einer herzlich andächtig und im Gefühle der tiefen Bedeutung mit gewisser Größe und süßer Wehmut erfüllten Melodie ausgesprochen hat, wodurch der eigentlich tragische Schluß doch eine so herrliche Beruhigung zurückläßt. Ouvertüre und Schlußchor geben sich hier, das Werk umschließend, die Hände. Erstere erregt und eröffnet die Wunderwelt, ruhig beginnend, im wachsenden Drängen dann feurig einherstürmend, und hierauf gleich unmittelbar, ohne gänzlich abzuschließen, in die Handlung eingreifend; letzterer beruhigt und befriedigt vollkommen. Das ganze Werk ist eines der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat. Es ist das schöne Resultat der vollkommensten Vertrautheit und Erfassung des Gegenstandes, vollbracht durch tief überlegten Ideengang und Berechnung der Wirkungen alles Kunstmaterials, zum Werke der schönen Kunst gestempelt durch schön und innig gedachte Melodien.

Es spricht sich hierdurch von selbst aus, daß große Instrumentaleffekte, Harmoniekenntnis und oft neue Zusammenstellung, richtige Deklamation usw. darin enthalten

sind als die notwendig jedem wahren Meister zu Gebot stehenden Mittel, ohne deren geläufige Handhabung keine Freiheit der Geistesbewegung denkbar ist.

Um nun aber gleich für die Folge etwas zu bemerken, denn: Lob und Tadel muß ja sein, so will Ref. einige Wünsche nicht bergen, obwohl er eben in Undine nichts anders haben möchte, da alles, wie es einmal dasteht, unbedingt so und nicht anders notwendig ist und man eigentlich wohl abwarten sollte, ob in einem anderen Werke dasselbe sich offenbare. Aber man kann einem Komponisten doch wohl ungefähr auch in einem Werke ablauschen, was seine Lieblingswendungen sind, vor denen ehrliche Freunde immer warnen sollen, als am Ende Manier erzeugend.

So ist Ref. aufgefallen, und er wünscht vermieden die Vorliebe für kleine, kurze Figuren, denen es sowohl leicht an Mannigfaltigkeit fehlt, als sie leicht die Cantilena verdrängen oder verdunkeln, die dann heraustreten zu machen große Kenntnis und Sorgfalt von seiten des Dirigenten voraussetzt. Dann die Vorliebe für Violoncelle und Bratschen, für verminderte Septimenakkorde und oft zu schnell abgebrochene Schlüsse, die, wenigstens beim ersten Anhören, etwas Störendes mit sich bringen und, wenn auch keineswegs unrichtig, doch ungenügend sind; und endlich gewisse Mittelstimmen, die, wegen ihrer öfteren Benutzung von Cherubini, den Haufen sehr geneigt machen, Ähnlichkeiten erspähen zu wollen.

Die Aufführung ist in Hinsicht der Dekorationen und Garderobe prächtig, rücksichtlich des Gesanges und Spieles gelungen zu nennen. Das fortwährend gedrängt volle Haus beweist den Anteil, den das Publikum stets gleich, ja immer mehr und mehr an der Oper nimmt. Übelgesinnte wollen den Dekorationen viel zuschreiben; wenn aber Ref. bemerkt, daß in andern Stücken, wo dieses der Fall ist, die

Leute nur diese Momente ablauern und dann wieder gehen, hier aber mit steter, gleicher Aufmerksamkeit vom Anfange bis zum Ende bleiben: so beweist dies schon hinlänglich für das Interesse, das ihnen die Sache selbst einflößt. Rauschenden Beifall könnte der Komponist fast allen Musikstücken durch wenig vermehrte Schlußtakte verschaffen, da hingegen sich hier alles immer raschhandelnd vorwärtsdrängt.

Möge Herr Hoffmann der Welt bald wieder etwas so Gediegenes, als diese Oper ist, schenken, und sein vielseitiger Geist, der ihm als Schriftsteller in kurzer Zeit Ruhm verschaffte, und als Geschäftsmann (Königl. Preuß. Kammer-Gerichts-Rat in Berlin) die Achtung seiner Kollegen sichert, auch in diesem Kunstzweige tätig wirken und schaffen.

C.

„Kunstzustände“
(Kunstbriefe aus Städten)

6 Ansicht des gegenwärtigen Zustandes der Kunst und Literatur in Stuttgart 1809

Unstreitig haben wenige Städte Deutschlands sich so vieler vorzüglicher Köpfe und Talente in ihren Ringmauern zu erfreuen als Stuttgart, wo der stille bescheidene Geist in sich selbst fortwirkt und, zufrieden mit seiner Wissensfülle, wenig nach Prunk und Ruf von außen strebt, und wo — durch nichts aufgemuntert — um desto mehr die eigene Kraft und das Streben nach oben erkannt und hervorgezogen zu werden verdient. Alle bedeutenden Städte Deutschlands erfreuen sich schreibender mitteilender Seelen, die von ihren Umgebungen sprechen und die Aufmerksamkeit der Welt auf sich zu leiten suchen; aber beinahe noch nie erinnert sich Ref. irgendwo eine ausführliche Notiz von Stuttgart gelesen zu haben. Es ist freilich auch schwer, das Gute in Stuttgart zu finden, weil kein öffentlicher Vereinigungspunkt irgendeiner Art Gelegenheit darbietet, die Bewohner kennen zu lernen, und keinem Fremden ist es daher zu verübeln, wenn er mit der schiefsten Ansicht Stuttgart verläßt und nur auswärts durch bedeutendere Werke, indem er sich nach ihrem Verfasser erkundigt, zu seinem Erstaunen erfährt, daß er in Stuttgart — vielleicht kaum von seinen täglichen Gesellschaftern als Schriftsteller gekannt — lebt.

Dem Literator bleibt freilich noch immer eher der Trost, sich von seinem Schreibpult aus mit der Welt bekannt und vertraut zu machen, und insofern kann er leichter das ausgedehntere Gesellschaftsleben entbehren; obwohl auch für ihn und andere manches Mittel zur weiteren Bildung und Menschenkenntnis, was offenbar nur durch gesellige Kreise, die Brennpunkte gegenseitiger Ideenauswechslungen, erreicht werden kann, — verloren ist. Aber doch kann die sogenannte eigentliche Gelehrsamkeit immer noch eher ohne

dies bestehen als die Kunst. Diese Tochter des menschlichen Umgangs lebt nur in demselben, denn es ist gewiß, daß kein Gemälde gemalt, kein Schauspiel gedichtet und keine Musik komponiert würde, wenn nicht der Trieb, auf andere zu wirken, im Menschen läge und ihn dazu bestimmte. Ein gewisser äußerer Anstoß ist ihm unumgänglich nötig hierzu, das bloße Wissen genügt ihm nur halb, und bald würde alles Streben ohne diesen äußeren Antrieb erschlaffen.

Das vor einiger Zeit errichtete Museum versprach manche Beförderung des Kunstsinnes; schon in der kurzen Zeit seiner Existenz konnte man das Erwachen manches geweckten Talentes bemerken und sich zu schönen Erwartungen berechtigt fühlen, da doch ein Punkt vorhanden war, durch den man auf den Geschmack der Menge wirken konnte. Seit der Einschränkung dieses Instituts zum bloßen Lesezirkel aber bleibt uns nur noch das Theater, welches trotz des rühmlichen Fleißes des Direktors aus tausend Ursachen nicht imstande ist, bloß die Bahn des wahrhaft Guten und Schönen zu wandeln, sondern teils zur Füllung der Kasse, teils aus anderen Rücksichten beinahe nur geben kann, was gefällt.

Liebhabertheater, Liebhaberkonzerte existieren hier gar nicht. Fremde Künstler finden ihre Rechnung nicht, ihre Besuche werden immer seltener, und alles ist folglich auf kleine häusliche Zirkel beschränkt.

Daß hieraus im allgemeinen Beschränktheit und ein gewisses Erschlaffen der Urteilskraft hervorgehen müsse, ist klar und spricht sich besonders im Theater aus; das Publikum, entwöhnt, selbst von seinem Urteil und Geschmack Gebrauch zu machen, hört auf, selbst über die dargestellten Kunstprodukte zu denken, läßt sich gehen, ist zufrieden, sich — amüsiert zu haben und äußert sich deswegen auch stets nur (und zwar meistens über ein und

dasselbe Kunstwerk) in den beiden Extremen von Urteilen, — das Stück ist schlecht oder — vortrefflich.

In literarischer Hinsicht ist das Morgenblatt gewiß eine der angenehmsten und interessantesten Erscheinungen und hat als vielgelesenes Blatt mächtigen Einfluß auf allgemeine Bildung. Auch sind beide Redakteure desselben, die Herren Reinbeck[181]) und Haug[182]), schon zu sehr als vorzügliche Schriftsteller und Männer von Geist und Einsicht bekannt, als daß sich unter ihren Händen nicht etwas Gediegenes sollte bilden können. Aber auch auf dieses Blatt scheinen die allwaltenden Verhältnisse manchen Einfluß zu haben und dadurch es an seiner gleichen Vollendung und allgemeineren Nützlichkeit für diesen Ort zu verhindern.

Nach alle diesem, ich wiederhole es, — ist es um so erfreulicher, so viele eigene Kraft hier zu finden, die durch keinen Drang von außen auf ihrer Bahn gehemmt werden kann; und Ref. freut sich daher, eine Reihe von Köpfen aufzählen zu können, die als Schriftsteller, Dichter, Komponisten und Künstler überall einen würdigen Rang zu fordern und zu behaupten berechtigt sind.

Abeille[183]), Konzertmeister, Komponist von „Amor und Psyche", „Peter und Ännchen" und vieler Lieder usw. Lieblich schöner Gesang, mit fleißiger Behandlung des Ganzen verbunden, bezeichnen ihn und verdienten mehr gekannt und hervorgezogen zu werden.

von Arand, Oberjustizrat. Behauptet als brillanter, äußerst fertiger Klavierspieler hier den ersten Rang und hat auch mehrere Klaviersachen geschrieben.

Fräulein Charlotte von Bauer. Ein höherer Kunstgenius beseelt sie und spricht sich in ihr als gleich vortreffliche Malerin und Klavierspielerin aus, welche Talente durch das schöne Weibliche in der Haltung derselben noch veredelter wiedergegeben werden.

Prof. Dannecker[184]), Ritter des k. Zivilverdienst-

ordens. Wer kennt diesen Namen nicht, der unstreitig nebst Canova genannt zu werden verdient. Seine Ariadne, sein Schiller, von welchem er drei verschiedene Büsten ausgeführt, wovon eine kolossal ist, nebst mehreren vortrefflichen Schöpfungen seines Meißels berechtigen ihn hierzu.

F. Danzi[15]), Kapellmeister. Sein Ruf als einer unserer jetzt lebenden bedeutendsten Komponisten ist schon zu allgemein, als daß man mehr als seinen Namen zu nennen brauchte. Der einzige Wunsch bleibt Ref. übrig, daß er seine größeren Werke, als seine Iphigenia usw. der Welt schenken und überhaupt durch seine vortrefflichen Kompositionen dem Mangel an deutschen Originalopern abzuhelfen suchen möge.

Madame Duttenhofen, geb. Hummel. Hat äußerst interessante neue Versuche mit Vasenformen gemacht, indem sie nach Blumen und Blättern Vasen ausschneidet, die in ihrer Gestalt so viel Ähnlichkeit mit den hetrurischen und griechischen haben, daß Mad. Duttenhofen, die in Rom Gelegenheit hatte, Erfahrungen darüber zu sammeln, behaupten zu können glaubt, die Alten hätten ebenfalls ihre Vasen- und Urnenformen von Blumen und Blättern entlehnt. Nächstens erscheint ein Heft solcher Vasenformen radiert, als Probe.

Leutnant Faber. Karikaturzeichner voll Kunstkenntnis und Witz.

Grüneisen, Generalsekretär. Ein Mann von vielem Verstand, Witz und Gelehrsamkeit. Diejenigen Geistesprodukte, welche er in dem engeren Zirkel seiner Freunde denselben mitteilt, lassen bedauern, daß er der Welt nichts davon schenkt.

F. C. Haug[182]). Der bekannte geachtete Epigrammatist. Hat zwei Teile Gedichte und Epigramme, — Herz und Geist, ein Taschenbuch, — Elbondokani, eine Operette, — Skizze von Zumsteegs Leben, — mit Weißer, eine

epigrammatische Anthologie — und viele andere zerstreute Gedichte herausgegeben. Ein Bändchen Erzählungen, ein neuer Band Gedichte, — Glossen, Gnomen und Paradoxen usw. haben wir von ihm zu erwarten. Eine außerordentliche Gewandtheit der Sprache, welche es ihm zur größten Leichtigkeit macht, dem unbedeutendst scheinenden Satz ein schönes poetisches Gewand zu verleihen, und ein wirklich seltener Wortwitz — bezeichnen seine Geisteskinder.

Professor Hetsch[185]), Galeriedirektor. Historienmaler, dessen neuestes großes Gemälde Brutus viele Sensation erregt hat und sich ausgezeichneten Beifalls erfreut; steht auch als Porträtmaler auf einer hohen Stufe.

F. K. Hiemer[16]). Als Übersetzer mehrerer französischer Opern als Adolph und Klara, Uthal, Vetter Jakob usw. hat Herr Hiemer sich verdient um das deutsche Theater gemacht. Der Mangel an guten Operndichtern, die Kenntnis des Theaters und der Musik haben, ist so bedeutend, daß es herzlich zu wünschen wäre, Herr H. beschäftigte sich mehr mit Originalwerken dieser Art. Sein Dialog ist fließend und natürlich, seine Verse sehr musikalisch und doch nicht, (wie manche wähnen, es müsse sein) ohne poetischen Wert. Er bearbeitet jetzt die Oper Silvana, welche das hier Gesagte vollkommen beweisen wird.

Fr. Gräfin v. Jennison. Einige Karten-Almanachs sind von ihrer Hand, und sie sind so geistreich und mit so viel Kunstkenntnis behandelt, daß sie rühmlichst erwähnt zu werden verdienen.

Dr. Lehr[186]), Vorleser und Privatbiblioth. Sr. M. des Königs. Lange hielt Bescheidenheit ihn zurück, die Welt mit sich bekannt zu machen, und erst in dem Baggesenschen Almanach für Liebende sehen wir einige Gedichte von ihm, deren gemütliches, inneres Gefühlsleben einen eigenen Weg wandelt und gewiß jeden lieblich anspricht. Wir haben

ein Taschenbuch von ihm zu erwarten, wo sich gewiß sein Talent für das Sinnige, Zarte beurkunden wird.

Joh. Gotth. Müller[187]), anerkannt als vorzüglicher Kupferstecher.

Fr. Müller[187]), sein Sohn, ist erst kürzlich aus Italien zurückgekehrt und hat sich durch Bearbeitung des Johann. Evangel. von Domenichino als großer Künstler gezeigt.

Müller. Lieblicher Landschaftsmaler.

Prof. Reinbeck[181]). Bekannt durch seine flüchtigen Bemerkungen auf einer Reise von St. Petersburg nach Deutschland, durch seine Briefe über Heidelberg, mehrere dramatische Werke und durch seine Erzählungen, von welchen nächstens wieder ein Bändchen zur Freude des gebildeten Publikums erscheinen wird. Er zeichnet sich besonders durch seine äußerst fließende Diktion aus, die natürlich und rein anspricht, welches unstreitig das höhere Talent des Erzählers beurkundet. Seine deutsche Sprachlehre verdient klassisch genannt zu werden und ist gewiß einzig in ihrer Art, sowie als Geistesspiel die Erklärungen zu dem neuesten Karten-Almanach, welche unabhängig von der Idee des Zeichners erfunden sind, gewiß jeden Würdiger der schöpfenden Phantasie erfreuen werden.

Ludwig Schubart[188]). Übersetzer des Ossians, mehrerer Shakespearescher Stücke usw. und gegenwärtig Herausgeber einer Reihe Charakterzeichnungen, die Interesse und Unterhaltung versprechen. Besitzt ausgedehnte gründliche Kenntnis der neueren Sprachen und verbindet mit einer natürlichen Schreibart treffende Bemerkungen.

Seele[189]), Privat-Galerie-Direktor. Historienmaler und besonders vorzüglich in Bataillenstücken.

Sutor[190]), Konzertmeister. Komponierte die Oper: Apollos Wettgesang, welche hier mit vielem Beifall aufgenommen worden ist.

H. Thouret[191]), Hofbaumeister, besonders als sehr geschmack- und einsichtsvoller Dekorateur verdient.

Freiherr von Thumb[192]). Ein junger Mann von Talent und dem eifrigsten Streben nach Vollendung. Seine Neigung zieht ihn vorzüglich zu dem Dramatischen, und einige Szenen aus einem bald erscheinenden Schauspiele Alonzo verdienen die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Ganze und ihn.

Eberhard Wächter[193]). Unbezweifelt einer der ersten Dichter als Maler. Sein Hiob und sein sterbender Sokrates, der schlafende Pindar und der schlafende Horaz — wie schön gedacht!

Präs. von Wangenheim[194]), wirkl. adliger Geheimrat. Gleich verdient als Geschäftsmann, Kunstfreund und Schriftsteller; was er ergreift, ist sein. Keine Schwierigkeiten achtend, umfaßt er das Abstrakteste wie das Gefälligste mit gleicher Wärme, gleicher Kraft, sowie er eben jetzt sich als ein eifriger Beförderer der Pestalozzischen Erziehungsmethode beweist. In dieses Fach, sowie in jedes, dessen er sich bemächtigt, ist er so tief gründlich eingedrungen, daß wir nächstens eine Abhandlung darüber erhalten. Als eifrigster Beförderer alles Guten und Schönen, als Freund und Vertrauter der Kunst, wünschen wir ihm langes Leben und Ausdauer.
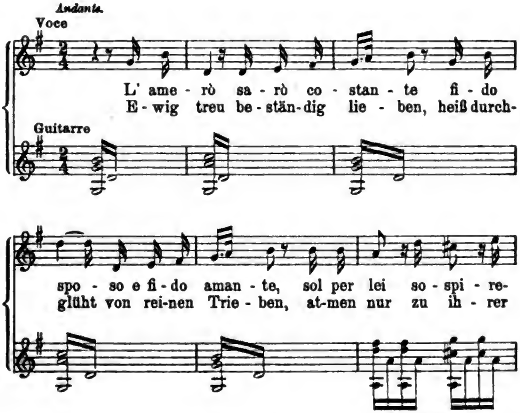
---

12 Mannheim 1810
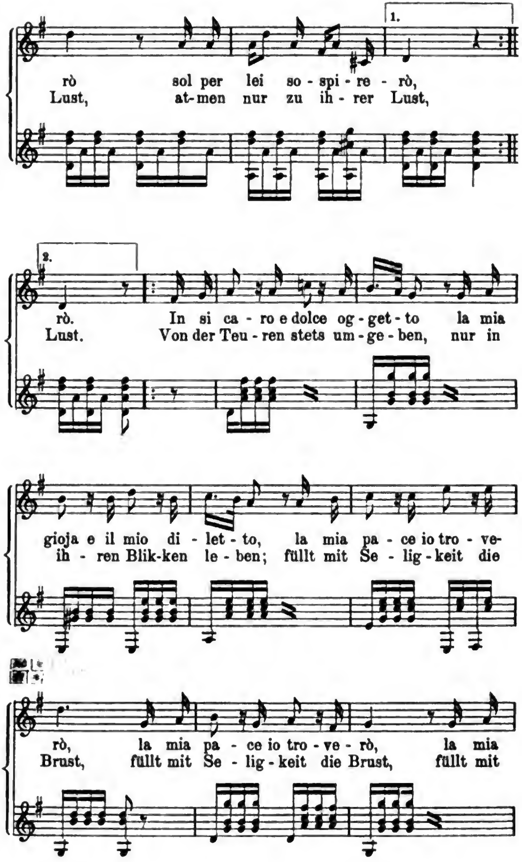
Obwohl Mannheim nicht mehr auf der hohen musikalischen Stufe steht wie zu den glücklichen Zeiten Carl Theodors, so hat sich doch im allgemeinen der Sinn für
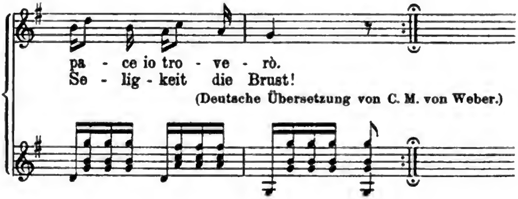
Musik erhalten, der den Fremden freundlich anspricht und ihm, bei genauerer Bekanntschaft mit den bestehenden musikalischen Zirkeln, Mannheim lieb und wert macht. Besonders trägt hierzu der Teil von Kunstfreunden bei, der die musikalischen Anstalten im Museum erhält und pflegt. Mit ungemeiner Liebe und Wärme wird hier für die Kunst gearbeitet, und besonders zeichnen sich hierbei die Herren von Weiler, von Stengel[195]) und Weber[21]) aus, wovon besonders der letzte auch als denkender, gründlicher Komponist (obwohl es nicht sein Hauptgeschäft ist) Ansprüche zu machen berechtigt ist.

Ref. hatte Gelegenheit, mehreren Konzerten im Museum beizuwohnen, wo unter andern auch den 26. Mai eine Sinfonie von Herrn J. Gänsbacher[19]) aus Prag, einem Schüler Voglers[11]), mit Beifall aufgeführt wurde. Herr G. entwickelt darin eine reiche Harmoniekenntnis, schöne Haltung und Ausführung seiner Themas. Besonders gefiel Ref. die sehr originelle Presto-Menuett und das feurige letzte Allegro. Das erste Allegro behagte Ref. etwas weniger, weil ihm des Guten darin zuviel getan schien. Die Ausführung verführte den Komponisten, und gedrungene Einheit ist wohl das Wesentlichste eines Kunstproduktes der höheren Gattung. Doppelt angenehm aber war Ref. der Genuß, den ihm eine Messe des Herrn G., den 3. Juni zum Jubiläumsfeste der katholischen Stadtkirche aufgeführt, gewährte. Eine herrliche, edle Ruhe, ein tiefes Gefühl liegt auf dem Ganzen. Nichts Profanes stört die andächtigen Empfindungen, und sehr verdient Herr G. als gründlicher und dabei melodiöser Kirchenkomponist hervorgehoben zu werden. Eine kräftig gearbeitete Fuge am Schlusse des Gloria, das Kyrie und Dona nobis haben Ref. am meisten ergriffen, besonders letzteres ist ungemein herzlich. Herr G. hat auch mehrere Gesänge und Kanzonetten geschrieben, die mit italienischem fließenden Gesange deutsche Kraft

verbinden und, besonders von ihm vorgetragen, hinreißend schön sind. Ich lege Ihnen hier das Kleinste als Probe bei und muß noch seine Gefälligkeit und Anspruchlosigkeit, die er bei allen Gelegenheiten zeigt, rühmen. — Die Aufführung der Messe, meist von Mitgliedern des Museums, war sehr brav, und es ist eine Freude, zu sehen, wie die Diskant- und Altpartien, mit lauter Liebhaberinnen besetzt, so gut exekutiert wurden. Auch in dieser Hinsicht verdienen das Museum und die darin mitwirkenden braven Künstler der Kapelle, die Herren Frey[23]), Ahl, Dickhut[24]), Arnold usw. von allen wahren Freunden der Kunst geehrt zu werden, daß sie sich der Kirchen- und Quartettmusik so tätig annehmen; und Ref. wünscht nichts herzlicher, als daß ihr Eifer nie erkalten, sie den Ruhm Mannheims erhalten und jedem Künstler dadurch so glückliche Tage verschaffen mögen, als Ref. da zu verleben so glücklich war.




1.
rò sol per lei so - spi - re - rò,
Lust, at-men nur zu ih - rer Lust,
2.
rò. In si ca - ro e dolce og - get - to la mia
Lust. Von der Teu - ren stets um - ge - ben, nur in
gioja e il mio di - let - to, la mia pa - ce io tro - ve-
ih - ren Blik-ken le - ben; füllt mit Se - lig - keit die
rò, la mia pa - ce io tro - ve - rò, la mia
Brust, füllt mit Se - lig - keit die Brust, füllt mit



(Deutsche Übersetzung von C. M. von Weber.)

61 Prag 1815

Es ist wahrlich hohe Zeit, daß auch einmal wieder von unserer Stadt ein Zeichen ihres Kunstlebens der musikalischen Lesewelt gegeben werde. Verhinderungen mancher Art haben mich einesteils in dem langen Zeitraum von zwei Jahren von ausführlichen Berichten abgehalten, und andernteils wollte ich auch gern zugleich den Erfolg so mancher neuen Erscheinung, Anstrengung und Tätigkeit abwarten und bezeichnen. Habe ich lange geschwiegen, so sei mir nun auch der Versuch erlaubt, ehe ich zum einzelnen übergehe, ein Bild des Geistes, der im ganzen in unserer Stadt lebt, zu entwerfen, aus dem die Resultate sich von selbst ziehen lassen.

Es ist eine Zeit, wo die Hauptstadt Böhmens sich auch fast denselben Rang in der Tonkunst anmaßen durfte. Ein Publikum, das zuerst den Mozartschen Genius zu würdigen wußte[44], hatte allerdings ein gegründetes Recht hierzu. Dieses wirkliche Recht ist nun durch mancherlei Zeitergebnisse und die dadurch bewirkte Ummodelung, Ver- und Umstimmung des Publikums zum leeren Titularrecht geworden, und die Titularherren pochen, wie bekannt, immer strenger als die wirklichen auf ihre Vorzüge. Die großen,

fürstlichen und adeligen Häuser, die ehemals eigene Kapellen hielten, die angesehenen bürgerlichen, die sich an Musikübungen vereinigten — alle diese folgten dem Zeitendrang und schränkten sich ein. Was diese drängte, hob andere, die nun an ihre Stelle in die Welt traten und das Publikum ausmachten. Das Bedürfnis vieler, größtenteils neu errichteter Regimentsmusiken verminderte die zahlreiche Musikerpopulation. Selbst der Tod tat das Seinige. Weder Unterstützung noch Anweisung ersetzten diesen Mangel, und da sank nach und nach die musikalische Bildung; mit ihr der Geschmack, und nichts erhielt sich als die Erinnerung an den Ruhm der alten Zeiten und deren Kenner, auf welchen ererbten Lorbeeren nun die junge tonangebende Welt als auf selbsterrungenen ruht und pocht. Man hat sie oft versichert, in Prag wisse man Musik wahrhaft zu beurteilen, und — siehe da — sie glauben's.

Jene Hauptquelle aller Bildung, Geselligkeit und Austausch der Ideen, fehlt hier gänzlich. Es gibt keine Vereinigungspunkte, kein großes, reiches oder gelehrtes Haus, aus dessen Zirkeln Ansichten hervorgingen oder die Stimmen der Tonangeber geleitet würden. Alle Stände — der Adel, der Kaufmann, der Bürger — sind streng voneinander abgesondert, ohne deshalb unter sich einen Körper zu bilden. Man kann behaupten, daß jede Familie abgeteilt für sich nur im Kreise ihrer nächsten Umgebungen oder Verwandten lebt. Ein Teil der Großen verzehrt sein Geld in Wien und bringt höchstens ein paar Wochen, durchreisend auf seine Güter, hier zu. Eine Masse von Fremden, die diese widerstrebenden Teile auf gewisse Weise binden und löten könnte, wie in Wien, Berlin usw., fehlt auch gänzlich, da die Lage Prags sie weder von selbst dahin bringt, noch die Stadt übrigens Reize genug besitzt, sie um ihrer selbst willen hinzulocken. — Die wenigen hier lebenden Künstler und Gelehrten seufzen meistens unter einem Verhältnisjoch, das

ihnen nicht den Sinn und den Mut geben kann, der den wahren, der Welt angehörenden und daher freien Künstler so schön bezeichnet. Jeder dankt seine Existenz irgendeinem großen Hause, führt den Titel: Kompositeur bei Sr. Exzellenz dem Grafen N. N. usw. Seine Meinungen gehen gleichen Schritt mit denen seines Mäcens, und dieser beschützt nun wieder seinen Komponisten gegen die andern. So erlahmt der Mut, sich einer gemächlichen, das tägliche Brot sichernden Existenz zu entziehen, um auf dem offenen Kunstweltmeere neuen Entdeckungen und Versuchen entgegenzusteuern.

Nach allediesem wird es Ihnen kaum glaublich scheinen, wenn ich sage, daß trotz den berührten, noch mit milden Farben gezeichneten Umständen doch noch im ganzen sich, durch das unermüdete Streben einiger weniger, Prag dreist mit den gerühmtesten Städten Deutschlands in Wetteifer einlassen kann und darf. Im hierüber zu führenden Beweis komme ich auf die hier bestehenden Kunstanstalten, unter denen, wie billig, das Theater, als am allerverbreitetsten wirkend, den ersten Rang einnimmt.

Der Unternehmer und Direktor desselben, Herr Karl Liebich[61]), ist einer der seltenen Direktoren, denen die Kunst noch näher als der Geldbeutel am Herzen liegt, was seine Anstrengungen und Versuche, auf den Geschmack zu wirken, hinlänglich bezeugen. (Hierbei verdient aber auch die hilfreiche Mitwirkung der hohen Landesstelle und einiger trefflicher Männer des Ständischen Theaterausschusses die rühmlichste Erwähnung.) Dieses fortwährende Streben ist um so verdienstlicher, da das Publikum, mit einer guten Portion Kaltblütigkeit versehen, einen — wie einmal ein geistreicher Mann bemerkte — ins Blaue hinaus wünschenden, unruhigen Charakter[62]) hat, der nur immer mit fremdem Maßstabe mißt und niemals durch den so schön lohnenden, auflodernden Enthusiasmus Beifall der Direktion schenkt.

Bis zum Jahre 1813 hatte das Zepter unserer Oper Herr Wenzel Müller[51]) als Kapellmeister geführt. So sehr ich seine humoristischen Volksschöpfungen ehre, so wenig war er doch bei uns auf seinem Platze, und Herr Liebich sah kein anderes Mittel, die Oper wieder in Aufnahme zu bringen, als sie gänzlich aufzulösen und für einige Zeit zu suspendieren. Er gewann Herrn Carl Maria von Weber, den eben seine Reisen wieder zu uns führten, für seine Anstalt und übertrug ihm die Leitung und Reorganisation des Ganzen. Herr von Weber — ich brauche keinem Ihrer Leser, wie viel weniger Ihnen selbst, diesen geist-, kenntnis-, erfahrungsreichen Künstler und wackeren, tätigen, vielseitig ausgebildeten Mann näher zu schildern: wer von jetziger Musik ernstlich Notiz nimmt, der kennt ihn, und wer ihn kennt, der wird ihm keines jener Beiworte versagen — Herr von Weber, sag' ich, griff die Sache mit dem Eifer und Nachruck an, den man von einem Manne, der mit voller Liebe nur seiner Kunst lebt, erwarten konnte. Die Direktion tat ihr möglichstes, seine Vorschläge auszuführen: und so sahen wir, nach viermonatlicher Pause, den 9. September 1813 die Opernvorstellungen wieder mit Cortez von Spontini[118]) eröffnen.

Ein neuer Geist belebte das Ganze. Wir hörten endlich auch wieder Chöre. Das Orchester, das an Herrn Clement[63]) aus Wien einen Vorspieler gewonnen hatte, der an seinem Platze wohl nicht leicht vorzüglicher gefunden werden wird, spielte mit Liebe, Eifer und Sorgfalt und hat sich bis jetzt darin gleich rühmenswert erhalten. Den 19. erschienen die Vornehmen Gastwirte von Catel[161]), den 26. darauf schon Joseph von Méhul[163]) und so ging es mit unermüdeter Tätigkeit fast Schlag auf Schlag fort, so daß, ungeachtet tausend später eingetretener ungünstiger Umstände — der Grenzsperre, des Krieges, des dadurch erfolgten Verlustes mehrerer erwarteter Mitglieder usw. —,

ungeachtet vieler Störung durch Krankheiten, doch unser Opernrepertoire alle vorzüglich interessanten, neuesten und älteren Werke liefert.

Diese große Tätigkeit ist zugleich der sprechendste Beweis für die Willfährigkeit und den Eifer der Mitglieder, die, vereint und vertraut mit den Ansichten ihres Kapellmeisters, voll Lust und Liebe wirken. Ich werde später Gelegenheit haben, Ihnen vielfältige Belege hierzu liefern zu können, welche mich diesmal zu weit führen würden. Nur unsre treffliche Mad. Grünbaum[51]), geb. Müller kann ich nicht umhin zu erwähnen, deren herrliches Talent und großer Fleiß noch lange nicht genug gewürdigt und in Deutschland gekannt ist. —

Das zweite, sehr interessante Institut, von dem wir uns schöne Früchte versprechen, ist das von den Herren Ständen errichtete Konservatorium der Musik[196]), in dem, wie in dem Pariser, Zöglinge für alle Instrumente gebildet werden. Hier steht Herr Dionys Weber[49]), ein geborener Prager, an der Spitze, ein als Theoretiker sehr achtungswerter Mann, der mit regem Eifer und gründlichem Fleiße die Aufsicht führt. Die übrigen Lehrer sind größtenteils aus dem Theaterorchester zu Professoren erwählt. Auch hier begnüge ich mich heute, den trefflichen Violinspieler Pixis[109]) auszuheben, der sein kraft -und geistvolles Spiel als feuriger Lehrer auch seinen Schülern mitzuteilen weiß. — Die Konzerte[197]), welche diese erst seit wenigen Jahren bestehende Anstalt vergangenen Winter gab, berechtigen zu den schönsten Erwartungen für den Gewinn künftiger braver Künstler. —

Unsre Kirchenmusiken sind sehr im Abnehmen. Die vorzüglichsten sind bei den Kreuzherren und im Dom. Letzterer hat an dem als Klavierspieler und Komponisten bekannten Herrn Witasek[140]) eine Akquisition gemacht, die Verbesserung hoffen läßt. — Stehende Konzerte gibt es leider

bei uns nicht, man müßte denn das im Sommer von den Musikern im offenen Gartensalon des Wallensteinschen Gartens zuweilen gegebene, oder gar das vom Herrn Organisten Wenzel zum Turnier- und Exerzierplatze seiner Schüler errichtete Nachmittagskonzert für ein solches rechnen wollen. Quartettmusik bekommt man auch nur bei dem Bankier Herrn Kleinwächter[198]) wöchentlich einmal zu hören, der als achtungswerter Violinspieler und wahrer Freund der Kunst Fremden und Einheimischen rühmlichst bekannt ist.

Einen höchst vortrefflichen Zweig der praktischen Tonkunst unter uns kann ich Ihnen noch nennen, und zwar den der Tanzmusik, die man schwerlich außer Wien irgendwo besser und sorgfältiger gepflegt hören kann, und die zu kultivieren auch kein kleiner Gegenstand der Aufmerksamkeit der hiesigen Musiker ist, da im Fasching manchen Abend 3 bis 400 — sage: drei- bis vierhundert — Bälle sind. Horribile dictu! Es läßt sich aber polizeilich erweisen. Ja, ja, die Musikliebhaberei geht seit Jahren immer mehr und mehr abwärts — in die Füße, und selten bleiben noch beträchtliche Reste oberwärts sitzen! —

Konzerte Fremder gibt es im ganzen wenige. Desto häufiger spricht sich aber der Wohltätigkeitssinn musikalisch aus. Wir können jeden Winter auf acht bis zehn Konzerte in dieser Beziehung rechnen, die meistens, von seiten des Theaterpersonals und des Operndirektors von Weber unterstützt, angenehme Genüsse gewähren. Die zwei großen Konzerte, welche die hiesigen Musiker alljährlich zum Besten ihrer Witwen und Waisen ausführen, könnten etwas sehr Vorzügliches geben, da die Teilnehmenden schon vermöge ihrer Zahl das Größte leisten könnten; da aber die Herren lieber Noten (Banknoten) einnehmen, als Proben halten, so ist immer von Glück zu sagen, wenn's nur geht. Künftig bitten wir sie aber doch, ja mit der Wahl ihrer Musikstücke

vorsichtiger zu sein und das Gute nicht in der Länge und Quantität, sondern in der Qualität zu suchen.

Ich schließe mit dem Versprechen, Ihnen künftig detaillierter und in Reih' und Glied unsre Kunstgenüsse vorzuführen. Möge meine Ausbeute reichlich sein und ich zugleich die Freude haben, Ihnen ein Fortschreiten des Geschmacks berichten zu können, zu welchem edlen Zweck schon so mancher schöne Versuch unwirksam und unbeachtet von dem Publikum geblieben ist.

---

21 Darmstadt 1811

[Ich möchte hier wohl mit dem Hettmann in „Benjowsky" sprechen, ‚wenn ich sage, Kunstzustand in Darmstadt, so verstehe ich darunter, daß die Kunst eigentlich gar keinen Zustand in Darmstadt hat,' und so ist es auch leider bis jetzt beinahe gewesen und würde es auch noch geblieben sein, wenn nicht die Gründung des neuen Hoftheaters eine günstige Revolution hervorzubringen verspräche.]

Es gibt gewiß wenige Fürsten, die mit so vieler Wärme die Kunst pflegen, als Se. Hoheit der Großherzog[199]). Besonders in musikalischer Hinsicht, wo ihm als Kenner ein kompetentes Urteil zusteht, ist seit ein paar Jahren durch anhaltenden Eifer bedeutend viel geleistet worden; das Orchester zählt sehr brave Mitglieder (worunter der dirigierende Konzertmeister Mangold[200]) als achtungswerter Violinspieler besonders auszuzeichnen ist) und wird von einer Anzahl Liebhaber aus allen Ständen, von Se. Königl. Hoheit dazu aufgemuntert, fleißig unterstützt, — sowie ebenfalls, was den Gesang betrifft, außer ein paar fürs Konzert engagierten Sängern, auch aus lauter Dilettanten ein sehr

zahlreicher schöner Chor gebildet ist, der gewiß jedem Fremden beim ersten Anhören erfreulich imponiert.

Mit diesen vereinten Kräften wurden sonst wöchentlich drei bis vier sogenannte Konzertproben im großherzogl. Schlosse veranstaltet, wo größere Musikstücke, als Opern, Oratorien, Kantaten usw., usw. aufgeführt wurden und wozu nur wenigen Zuhörern der Eintritt gestattet war. Der Großherzog wohnte selbst allen diesen Proben bei und war, indem er in einer Partitur nachlas, aufs eifrigste für die Richtigkeit des Vortrags besorgt. Das Auffallendste war Ref. ein Piano, dergleichen er noch von keinem Orchester gehört zu haben sich erinnert, doch steht es auch manchmal, besonders nach Fortestellen, nicht an seinem Platze, weil die Mitteltinten verloren gehen und es sich selbst seinen Eindruck schwächt. Auch vermißte Ref. ein kräftiges, tönendes Forte, aus Mangel an guten Ton aus ihren Instrumenten ziehenden Geigern und Violoncellisten; wird diesem Mißstande abgeholfen, wie man es von den Einsichten Se. Hoheit erwarten kann, so darf sich das Darmstädter Orchester zu den besten Deutschlands zählen. Die ungemeine Herablassung und Artigkeit, die Se. Hoheit der Großherzog übrigens bei allen diesen Gelegenheiten beweist, muß ihm gewiß die Liebe aller seiner Untergebenen erwerben.

Trotz aller dieser Aufmunterungen von seiten des Regenten ist doch nicht der eigentliche Musiksinn in Darmstadt zu finden, der sich in den kleinen häuslichen Zirkeln am lebhaftesten ausspricht, wo das Bedürfnis und der Drang zur Kunst die Menschen vereint, untereinander Quartette usw. zu veranstalten. Man sieht da die Musik gleichsam als eine Art von Dienstpflicht an, die man übt, um sich dem Herrn gefällig zu zeigen; und kaum ist die Probe vorbei, so ruht das Instrument bis zur nächsten.

Daß diese Kälte endlich schwinden und allgemeiner die

Liebe für das Schöne erwarmen möge, wünscht Ref. von Herzen und hofft es auch nach und nach von dem wohltätig wirkenden Einflusse des Theaters und der dadurch notwendig größeren Anzahl von guten Künstlern, die Darmstadt bewohnen werden. Es ist zwar keine Kleinigkeit, ein neues Theater gut zu organisieren — und hier bedarf es vor allem eines tätigen, sachkundigen Direktors —, aber der feste Wille Se. Hoheit des Großherzogs, der dahin zu gehen scheint, eine wahrhaft gute Bühne zu besitzen, wird gewiß alle Schwierigkeiten besiegen.

An Herrn Wohlbrück[178]) hat man eine interessante Akquisition gemacht, und von solchen einzelnen braven Künstlern kann man den vorteilhaftesten Einfluß auf die Bildung des Ganzen erwarten. Auch Mad. Schönberger[201]) entzückte in einigen Rollen das Publikum, und die Darstellungen der Entführung aus dem Serail und der drei Sultaninnen, die Ref. zu sehen das Vergnügen hatte, waren wirklich schon recht gediegen und vielversprechend. Besonders sind die Chöre, die aus lauter der Kunst neugeworbenen Mädchen und Jünglingen bestehen und deren Anzahl an die 50 ist, unter Leitung des braven Sängers Markwort[202]) in der unglaublich kurzen Zeit von ein paar Monaten so gereift, daß binnen kurzem wenige Theater Deutschlands sich eines solchen Chores zu rühmen haben werden. Kurz, es fehlt durchaus an keinen Mitteln, einen schönen Zweck zu erreichen, und daß diese gehörig benutzt werden mögen, wünscht Ref. von Herzen, zur Freude des kunstliebenden Herrschers und zur Bildung des guten Geschmackes.

D.

Besprechungen (Bücher und Noten)

4 Briefe über den Geschmack in der Musik 1809

Von Joh. Bapt. Schaul, königl. württemb. Hofmusikus,

Karlsruhe, in Macklots Hofbuchhandlung, 1809

Wenn man etwas der Welt übergibt, verbindet man doch gewöhnlich einen Zweck damit, den man bemerklich zu erreichen und wohl auch durch den Titel des Werkes anzudeuten sucht. Das scheint in Herrn Sch's. Sinne bei der Herausgabe dieser Briefe nicht gewesen zu sein. Hrn. Sch's. Schreiben wird wohl ein reines sein, ein Schreiben um des Schreibens selbst willen, mag dabei herauskommen, was da will. Nur bei einigen Kapiteln leuchtet Absicht hervor, und diese werden wir bald kennen lernen. Auch um das Wie — wie geschrieben werde — scheint Herr Sch. ziemlich unbesorgt gewesen zu sein; und so ist denn ein Werkchen zustande gekommen, das ebensowenig lehrreich durch neue Ansichten oder doch originelle Darstellung der bekannten, als erfreulich durch seine Ausbildung erscheint und eher den Unterhaltungen gleicht, womit ein ziemlich engbrüstiger, auf einen kleinen Wirkungskreis beschränkter Mann in mißvergnügter Stimmung seine Kameraden regaliert, indem er über die Verderbtheit der Zeiten, über nicht genug auszeichnende Aufnahme von dem und jenem und über ähnliche Gegenstände bequemlich sich ergießt und dabei doch mit einer ansehnlichen Portion Anmaßung über große Männer und deren Werke entscheidet.

Rezensent berührt hier nur die Einteilung der Broschüre und ist weit entfernt, Herrn Sch. widerlegen zu wollen, was schon durch sich selbst geschieht — wie, wenn jemand im Dunkel bewiesen hätte, es gäbe keine Sonne, und diese träte nun glänzend am Morgen hervor. Indem Rezensent den Inhalt des Schriftchens angibt, wird zugleich bemerkbar werden, daß man, um die Welt zu überreden, man sei ein kompetenter Richter über große Männer, wenigstens

mehr Kenntnis der Sache und mehr Beurteilungskraft in jeder Hinsicht nötig habe, als der Herr Verfasser hier beweist.

Der erste, fast schülerhaft geschriebene Brief handelt von der Kammermusik, wo erst Pleyel[203]) (dem wir gewiß alle Gerechtigkeit widerfahren lassen) hoch erhoben, dann Boccherinis[204]) erwähnt und von diesem ausgerufen wird: (S. 8) „Aber welch ein Unterschied zwischen einem Mozart und einem Boccherini!" — Ja, gewiß ein bedeutender Unterschied, den Herr Sch. nicht aufheben wird, und wenn er (ebendas.) noch so entzückt „auf den blumigen Auen und in den dichten Hainen Boccherinis herumwandelte!" — Armer Mozart, seit Herr Sch. gefunden hat (S. 10), „was der Hauptzweck der Kunst ist und sein soll" und (ebendas.) „eine so wohltätige Geistesarmut zum Lose erhalten hat," läufst du Gefahr, von Pleyel und Boccherini verdunkelt zu stehen! Doch beruhige dich! Auch Haydn ist bloß imstande (S. 11), ein „oberflächliches, vorüberfliegendes, ein Vergnügen willkürlicher Auslegung" — bei Herrn Schaul nämlich — hervorzubringen! Aber freilich „bei Boccherini ordnet die Philosophie alles" (S. 11 bis 13), „seine Musik muß in keinem zu großen Zimmer beim Schimmer der Lichter gespielt werden": dann wird „der in Totenstille versunkene Zuhörer sich im Kreise einer Familie," durch den „leutseligen Autor in die Zeiten der Unschuld und Rechtschaffenheit versetzt glauben." Ach Gott, das ist ja recht schön und gut! Wir wollen doch ja unsere Weiber und Kinder zusammensetzen, uns geigend dazu, und so desselben Effektes gewärtig sein; er tut uns allen not, besonders jetzt! —

Im zweiten Brief sind die zwar gewöhnlichen und oft gesagten Bemerkungen — besonders bis S. 25 gut, und Herr Sch. ergreift die Gelegenheit, Clementi[205]) als den (S. 23) „König der Tonsetzer für das Fortepiano" in die

Wolken zu heben. Es ist wahr, daß Cl. auf einer sehr hohen Stufe steht, aber das durchaus Göttliche und daß kein anderer außer ihm auf den ersten Rang Anspruch machen könne, möchte doch wohl schwerlich noch irgend jemand ohne Einschränkung zugeben, sowie auch sonst niemand unter Cls. Adagio, gleich Herrn Sch., lauter Youngsche[206]) Nachtgedanken, vielmehr jeder verschiedene etwas trocken und gleichgültig finden wird — was den anderen, allerdings vortrefflichen, keinen Abbruch tun kann und soll. Es kommt dazu und durfte bei einer solchen Würdigung nicht übergangen werden, daß Clementi, stets gewohnt ohne Akkompagnement zu schreiben, offenbare Schwäche verrät, wenn er begleitende Stimmen hinzusetzt. Es tut uns leid, über einen wahrhaft großen und vielverdienten Meister dies sagen zu müssen, aber ein abgöttischer Verehrer, der ihm zuliebe alles andere erniedrigen möchte, zwingt zu solchen Erklärungen.

Der dritte und vierte Brief krönen das Werk. Da geht es über Mozart her! Frevel wäre es, an seinen Manen verübt, wenn man ihn gegen Herrn Schaul verteidigen wollte! Daß alles, was Mozart je geschrieben, vollkommen gut sei, wird niemand behaupten, und Herr Sch. gesteht ja selbst von seinem Gotte Jomelli[207]) ein Ähnliches. Aber freilich läßt Jomelli sich nicht zuschulden kommen, was, nach Herrn Sch. (S. 50), Mozart! „Dessen Singstimmen haben keinen natürlichen Gang, seine Harmonie ist oft hart, äußerst gesucht, seine Finalen sind überladen, und er sündigt oft gegen die gesunde Vernunft!" — Es ist ein bischen viel behauptet, in der Tat, aber — man hat Beweise! So ist es vernunftwidrig, daß Mozart das Finale des zweiten Akts der Zauberflöte für die Genien schwer setzte. — Die Leute bilden sich zwar ein, zu wissen, daß Mozart diese Genien gar nicht als Schulknaben angesehen haben wolle, sondern als bedeutende, eng in das

Ganze verflochtene Personen, die ebendarum auch im Stil und in der Haltung des Ganzen behandelt werden, bei der Ausführung aber nicht durch Chorschülerchen, sondern durch Frauenzimmer dargestellt werden müßten — wie dies noch heute in Wien und Prag geschieht, aber was hilft das alles? Und was hilft es auch, daß so viele Tausende eben an diesem Finale, wo es gehörig gegeben worden, so reichen, überaus schönen Genuß gehabt haben — wenn die Sache nun ein für allemal vernunftwidrig ist? Herr Sch. führt dem unbesonnenen Mozart ernsthaft genug zu Gemüte, so zu schreiben, daß es nicht nur da und dort, sondern überall (auch in Krähwinkel?) auszuführen sei, und wenn sich nun noch jemand nach diesem ausschweifenden Musiker bildet, so ist's Herrn Sch.s Schuld nicht. Uns befremdet nur eins bei der Sache, daß nämlich Herr Sch. selbst S. 79 von seinem „Gott der Harmonie" Jomelli bemerkt, daß er, um zu wirken, „nur von einem mit seinem Geiste vertrauten Orchester, nur in einem großen Raume usw. aufgeführt werden dürfe." Mehreres in dieser Art sehe man bei Herrn Sch. selbst nach, wo sich endlich auch die allgemeine Bemerkung findet, Mozart sei in den Arien überhaupt nicht glücklich gewesen. Herr Sch. setzt Jomelli in jeder Hinsicht hoch über ihn, besonders aber im Rezitativ. Es ist gewiß, daß Jomelli ein geistreicher, feuriger und hochstrebender Künstler war, gewiß ist aber auch, daß er zugleich nicht selten von einem unbegreiflich kleinlichen, der Kunst unwürdigen Geiste des Malens und Auspünktelns einzelner Momente zum großen Nachteil des Ganzen besessen war. Man vergleiche z. B. nur die Stelle in der Olympiade, Atto II, Szene 7, bei den Worten: ach che sarem di nuovo a quest' orrido passo — und bemerke, was er dem leidigen Worte passo zuliebe für Fortschreitungen anbringt! Sein Rezitativ ist gemeiniglich schön, charakteristisch und ausdrucksvoll: aber wo hat er schöner

rezitiert, als z. B. Mozart in der Szene des Sextus im ersten Finale der Clemenza di Tito oder im Rezitativ der Donna Anna im ersten Akt des Don Juan, und dgl. mehr? Und wenn die Arie: Dies Bildnis ist bezaubernd schön — ein Gassenhauer genannt und behauptet wird, im Titus leuchteten nur einige Genieblitze hervor, welche zeigen, was Mozart bei besserer Leitung hätte werden können (S. 59): wenn (S. 81) von den Ouvertüren Mozarts gesagt wird, sie wären nie imstande, die Wirkungen hervorzubringen, wie die von Jomelli, die (S. 79—80) man nur eigentlich Ouvertüren nennen könne, „deren Stil nicht nur geschickt, sondern notwendig sei, um das dumpfe Getöse der Zuhörer zu stillen (?!)" —: dann möchte es wohl mancher Leser für Scherz oder Satire halten und Herrn S. seinen Ausruf (S. 63) zurückgeben: „Schalkhafter Mensch!" — Doch hiervon nur noch das Wort! Herr Sch. sagt S. 19, der Wahlspruch wahrer Kritiker sei: besser machen ist der beste Tadel! Nun wird sich Herr Sch. doch für keinen falschen, sondern eben für einen wahren Kritiker geben wollen, und so dürfen wir denn allen Kennern und Freunden der Tonkunst in Deutschland die frohe Aussicht eröffnen, durch Herrn Sch. einen besseren Don Juan, eine bessere Zauberflöte, einen besseren Titus usw. zu erhalten. Quod deus bene vertat!

Doch genug, um die Leser auf das Werkchen und seinen Inhalt aufmerksam zu machen! Rezensent will nur noch kürzlich die schriftstellerische Gewissenhaftigkeit des Herrn Sch. rühmen, die den Anhang, welcher biographische Notizen enthält, als aus Gerbers Tonkünstlerlexikon entlehnt angibt. Wunderbar trifft sich's aber, daß die Notizen in dem Buche selbst (von Farinelli, Carestino, Bernardi, Guarducci usw.) zwanzig Seiten lang ebenfalls buchstäblich in dem Gerberschen Lexikon zu lesen sind.

Herr Sch. bemerkt hernach selbst, es wäre zu lang, wenn

er alle solche Meister anführen wollte — und da stimmt ihm Rezensent vollkommen bei, denn eine zweite Auflage jenes Lexikons erwarten wir von dem würdigen Verfasser selbst —, kann sich aber doch nicht enthalten, zu gehöriger Verstärkung der Bogenzahl noch 26 Seiten abzuschreiben. —

Gern wollte Rezensent nach so manchem Tadel Herrn Sch. nun auch loben. Da derselbe dies aber in den Briefen hinlänglich selbst getan hat und das Abschreiben Rezensent weniger geläufig ist, so werden die wißbegierigen Leser auch in Betracht dieses Lobes lieber auf das Werk selbst verwiesen.

---

17 Colma, 1810

Scène ossianique, mise en musique avec accompagnement de Pianoforte et dédiée à son altesse impériale Mad. la Princesse Stephanie Napoléon, grande Duchesse héréditaire de Bade par

Louis Berger

Herr Berger[208]) ist dem Publikum schon durch seine gefühlvollen Kompositionen für den Gesang bekannt und liefert in vorliegendem Werke wieder ein, unstreitig vielen angenehmes Musikstück. Das Schwermütige scheint von jeher die Sphäre zu sein, in der sich Herr Berger am meisten gefällt, und Ref. erwartete deswegen unter der Firma eines Ossianischen Gesanges Herrn Bergers Talent vorzüglich an seinem Platze zu sehen.

Dies Gedicht zu bearbeiten, gehörte nicht unter die leichtesten Aufgaben; es ist ziemlich lang, und der eintönige, düstere Charakter, der über das Ganze verbreitet liegt,

machte es schwierig, die einem längern Musikstück nötige Abwechselung zu erreichen. Während dem Lesen eines Gedichts drängt sich alles schneller der Seele vorüber, wenig Worte reichen hin, die Empfindung zu wechseln und zu bezeichnen; nicht so kann der Komponist schalten. Seine Sprache bedarf längerer Akzente, und der Übergang von einem Gefühle zu dem andern legt ihm Hindernisse mancher Art in den Weg. Ungemein glücklich hat Herr Berger den größten Teil der kritischen Forderungen gelöst, besonders an den Orten, wo wahre Empfindung vorwaltet. Die Stelle: O Salgar mon héros! mon ami, mon amant usw. ist vortrefflich gedacht; das Innige, Liebevolle, die Unruhe ist durch die höchst wahre Deklamation ergreifend bezeichnet, sowie auch bei dem darauffolgenden Rezitativ: L'echo seul me répond usw. bis zu mes cris douloureux usw. alles mit Wärme gesteigert ist. Ebenso schön ist die Stelle, wo die von der Anstrengung und Angst erschöpfte Colma, im Abnehmen ihrer Kräfte und der Vernichtung ihrer Hoffnung nach und nach sich einer dumpfen Erschlaffung überläßt, durch die ganze Stelle: Zephyr parfume l'air en caressant les fleurs, quand la Nature se ranime, je me sens défaillir usw., indem die ungemein reizende Begleitung (in Es-dur) die auflebende Natur bezeichnet, wo alles in Heiterkeit um Colma lebt, während nur sie in abgebrochenen, eintönigen Lauten ihre Gefühle verrät. Solche Züge beweisen den denkenden Komponisten und sind durch ihre Wahrheit von hinreißender Wirkung. Die ganze Stelle, auf einem guten Fortepiano mit dem Son céleste vorgetragen, wird gewiß jeden fühlenden Menschen entzücken. Der Übergang von da ins F-moll ist, trotz des vorgeschriebenen Adagio, etwas zu schnell und hart, wie überhaupt die etwas häufigen Modulationen im ganzen hin und wieder zu tadeln wären, wozu freilich auch die häufigen Absprünge des Gedichts verführen halfen.

De sa Valeur, hélas, Salgar est la victime etc. ist sehr richtig als Rezitativ und reflektierend gehalten, bis zu den Worten: „Il n'a pu m'oublier", wo in F-Dur wieder eine Melodie eintritt, die ganz die beruhigende Gewißheit der Liebe Salgars in sich trägt. Von hier nimmt die Empfindung eine trübere Farbe an, bis sie in immer kürzeren Akzenten, wo nur die Begleitung noch einigermaßen das Leben unterhält und auch dieses nach und nach verlöscht und in immer langsameren Absätzen sich zu dem Schlusse neigend, mit den Worten: „je meurs, du moins ce soir cache mon ombre errante" endet. Soll diese Szene ihre ganze Wirkung tun, so erfordert sie einen geübten Klavierspieler an einem guten Pianoforte (auf welches Herr Berger sehr gerechnet zu haben scheint) und einen Sänger mit dem bedeutenden Umfange von Herrn Bergers Kehle — welches letzte wohl der einzige gegründete Vorwurf sein dürfte, den man dem Komponisten dieser lieblichen Colma machen könnte.

42 Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, gedichtet und in Musik gesetzt von G. W. Fink[209]) 1812

Eine freundliche Erscheinung in unserer an wahren Liederdichtern und wahren Liederkomponisten nicht eben reichen Zeit! Herr Fink hat durch seine herrlichen Volkslieder, seine häuslichen Andachten usw. schon bewährt, daß in ihm ein Genius lebe, der beide Talente in vorzüglichem Maße vereint und dadurch zu Ansprüchen und Forderungen an ihn berechtigt, von denen Rez. innigst wünscht, daß er ihnen recht oft einen Tribut, wie in vorliegenden Liedern, abtragen möge.

Ein tief fühlendes, inneres Leben herrscht in dieser Sammlung; die Empfindungen des Herzlichen und Gemütlichen sind aber darin vorherrschend. Das einzige, Nr. 4, Gottes Engel schreitet prächtiger einher. Text und Musik verschwistern sich zum herrlichsten Verein. Die Forderungen des Liedes sind im hohen Grade erfüllt. In jedem Vers fällt derselbe Ausdruck auf dieselben Stellen, und dadurch entstand die Möglichkeit, mit einer Melodie das Lied von 4—5 Strophen zu umfassen, ohne weder der Deklamation noch dem Ausdrucke zu nahe zu treten. — Wir gehen die 6 Nummern kurz durch!

1. Glück der Sehnsucht. C-Dur. Die Sehnsucht einer schuldlosen reinen Seele, die Rez. nicht besser zu bezeichnen weiß, als wenn er die letzten Worte aushebt:

„Noch scheut' ich die Lüfte und weiß doch was,
Bin glücklich — doch werden die Augen mir naß!“
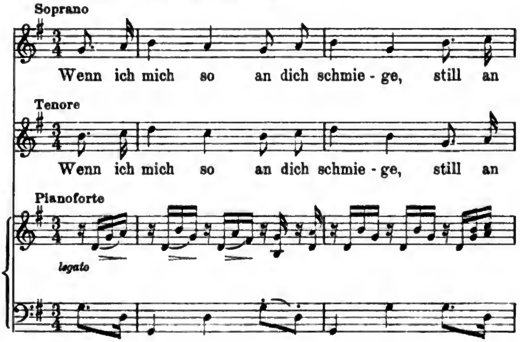
Die Verlängerung des Rhythmus, Takt 7—8, ist von lieblicher Wirkung. Der Verf. schreitet überhaupt manchmal aus den gewöhnlichen Formen des eingepreßten 4—8-taktigen Zuschnittes heraus, aber nur da, wo es von entschiedener, eigner Wirkung ist und folglich auch um so besonnener geschehen muß und kann! — 2. Die Täubchen der Liebe, ist sehr artig, scheint aber Rez. am wenigsten von Bedeutung. — 3. Die Treue, vierstimmig, ohne Klavierbegleitung, oder einstimmig mit Begleitung zu singen. Die Musik spricht ganz den ruhigen Charakter eines empfindungsvollen, treuen Herzens aus. Auch die Wahl der Tonart, As-Dur, ist diesem angemessen. — 4. Gottes Engel, E-Dur, im Tone des väterlichen, aber noch kräftigen Greises, auch bloß für eine Männerstimme von Wirkung. Der Text spricht das reine, hohe Gefühl für den Unendlichen in einer festen, seelenvollen Sprache aus; die Musik ist würdig und
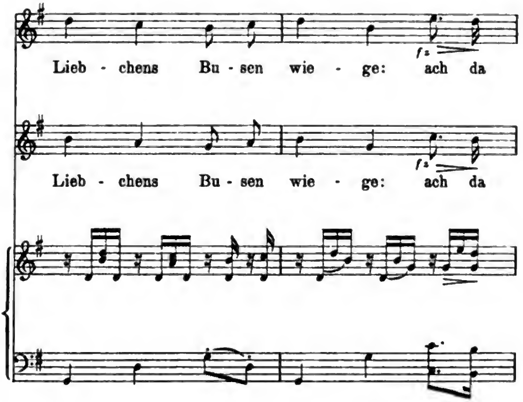
angemessen, doch scheint sie Rez. weniger ausgezeichnet als der Text. Der Schluß liegt für eine Baßstimme etwas hoch, da er sanft vorgetragen werden soll. — 5. Die Liebenden, Duettino, G-Dur, hält Rez. für das gelungenste dieser Sammlung. Es scheint unmöglich, etwas Naiveres und einfacher Rührendes zu schreiben, als was diese herzlichen Worte und Töne enthalten. Die schon oben berührte neue Benutzung der musikalischen Deklamation und des rhythmischen Zuschneidens wirkt hier vorherrschend. Daß dieses Duettchen ohne alle Prätention in ebendiesen schuldlosen Akzenten gesungen werden muß, wie es geschrieben ist, versteht sich wohl von selbst.
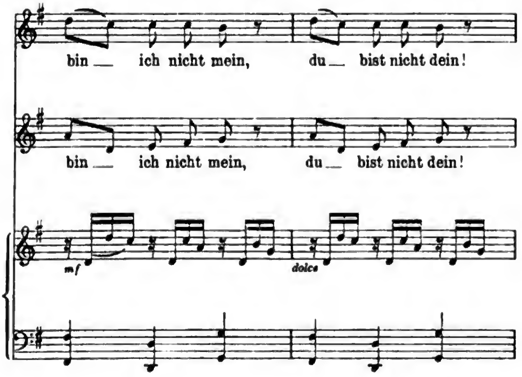
Rez. kann sich nicht enthalten, es als Beilage und Probe zu liefern.
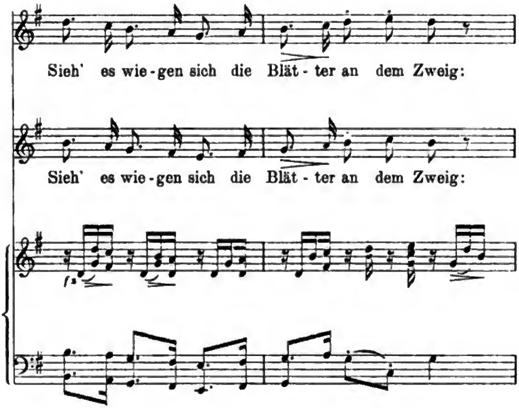
Die Liebenden
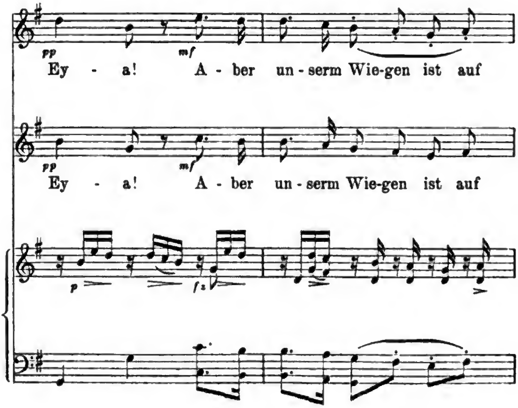
Duettino. In sanfter Bewegung.
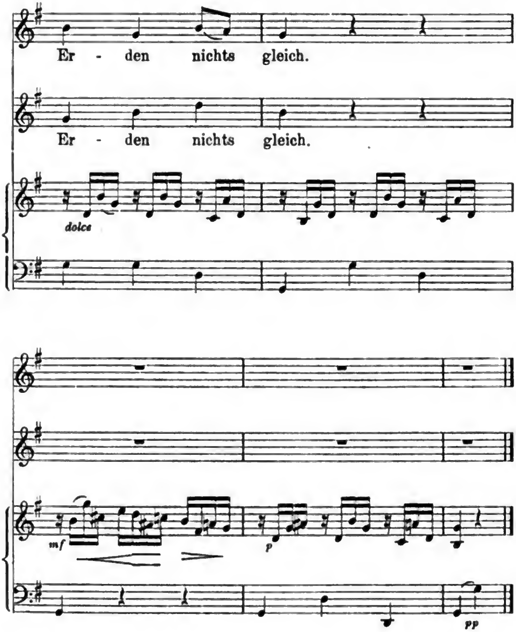



fz
Lieb - chens Bu - sen wie - ge: ach da
fz
Lieb - chens Bu - sen wie - ge: ach da


bin ich nicht mein, du bist nicht dein!
bin ich nicht mein, du bist nicht dein!
mf
dolce


Sieh' es wie-gen sich die Blät-ter an dem Zweig:
Sieh' es wie-gen sich die Blät-ter an dem Zweig:
fz


pp
mf
Ey - a! A - ber un-serm Wie-gen ist auf
pp
mf
Ey - a! A - ber un-serm Wie-gen ist auf
p
fz
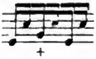


Wenn der Arm dich eng umwindet,
Lipp' an Lippe fest sich bindet:
Ach, dann kann ich nicht mein,
Dein muß ich sein!
Sieh, wie binden sich die Tropfen in dem Teich —
Eya!
aber unserm Binden ist auf Erden nichts gleich.

Wenn sich Wang' an Wange drücket,
tief ins Aug' das Auge blicket:
Ach, da bin ich nicht mein,
Du bist nicht dein!
Sieh, wie blickt's so hold im blauen Sternenreich —
Eya!
aber solchen Blicken sind die Sternlein nicht gleich.

Bindend, windend fest sich schmiegen,
Drückend, blickend, eng sich wiegen —
ach, gestorben in dir,
leb' ich in dir.
Selig, wem der Sinn im Sinne untergeht,
Eya!
nur im Tod allein das rechte Leben ersteht!

6. „Abschied vom Liebchen", B-dur, nähert sich am meisten der gewöhnlichen Liederform im Ton und Ausdruck und trägt weniger das Gepräge der Eigentümlichkeit, wie die vorigen, obwohl es darum dennoch ein schönes Lied bleibt.

Schließlich muß Rezensent noch einige Kleinigkeiten bemerken, die dem Herrn Verfasser beweisen sollen, wie aufmerksam er alles ergreift, was von ihm kommt. Es sind nämlich gewisse Wendungen und harmonische Querstände gemeint, die vielleicht manchem strengen Kritiker auffallen könnten, z. B. Nr. 1. Takt 17  statt , Takt 27 ebenso.

Rezensent hätte dies für einen Druckfehler gehalten, wenn er nicht gefunden, daß der Komp. öfters so schreibt, z. B. Takt 24 in demselben Liede; Lied 6, Takt 5, die letzten beiden Viertel usw., wo sie aber immer richtig aufgelöst

sind. Sollte Herr F., der gewiß nichts ohne Ursache schreibt, seine eignen Ansichten darüber haben?

Der Druck ist korrekt und deutlich, der Preis mäßig; und somit gibt es denn auch keinen äußern Umstand, der verhindern könnte, daß diese Lieder Lieblinge des Publikums würden und auf allen Klavieren ihren festen Platz einnähmen.

---

62 8 Gesänge von Friedrich Wieck[210], Op. 7. 1815

Geehrtester Herr!

Empfangen Sie vor allem meinen besten Dank für Ihre schön gefühlten Gesänge, die ich den 18. Mai in Prag zu erhalten das Vergnügen hatte, und entschuldigen Sie mich gefälligst, wenn ich nicht früher Ihnen meine Freude darüber an den Tag legte. Ich erhielt sie in dem großen Gewirr von Geschäften, die meine anfangs Juni begonnene Urlaubreise verursachte. Nach meinen damaligen Plänen hoffte ich, auf dieser Reise Leipzig selbst zu besuchen, Ihnen persönlich danken und ausführlicher und besser Ihre in Ihrem Briefe geäußerten Wünsche erfüllen zu können. Umstände und Verhältnisse berauben mich für dieses Jahr des Vergnügens Ihrer persönlichen Bekanntschaft, und ich muß mich also schon begnügen, Ihnen vorderhand nur schriftlich meine wärmste Teilnahme an Ihrem Streben zu versichern.

Ich glaube, Ihnen keinen größern Beweis meiner Aufmerksamkeit und Achtung geben zu können, als wenn ich mir erlaube, Ihnen offen und unverhohlen meine Meinung über Ihre Gesänge zu sagen; ja, ich fühle mich dazu gleichsam durch Ihr Zutrauen aufgefordert.

Ihre Melodien sind zart und innig gedacht und fassen
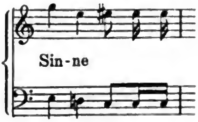
meist glücklich den Dichter auf. Sie streben, aus der gewöhnlichen Liederform zu weichen, und alles Streben nach Schönem und neuem Guten ist rühmlich; aber die Schöpfung einer neuen Form muß durch die Dichtung, die man komponiert, erzeugt werden.

Bei meinen Gesängen hat mich immer nur das größte Streben, meinen Dichter wahr und korrekt deklamiert wiederzugeben, zu manchen neuen Melodiegestalten geführt. Ihre Singstimme ist mitunter etwas unsangbar und Ihre Harmonie oft unrein, wo das Reine und Natürliche ganz nahe gelegen hätte und es mir scheint, als hätten Sie bloß der Neuheit wegen nach dem Mangelhafteren gegriffen, das Sie natürlich in dem Augenblicke nicht dafür hielten.

Ihre Modulation ist oft ausschweifend und selten das Gefühl der Grundtonart recht begründend. Die Modulation ist etwas sehr Heiliges und nur dann an ihrem Platze, wenn sie den Ausdruck befördert und erhebt, ohne dieses aber ebenso leicht störend.

Ihre Deklamation ist zuweilen sehr unsorgfältig und zerreißt den Zusammenhang des Sinnes. Die Beweise alles dieses werden Sie in der Zergliederung des einzelnen finden.

Nr. 1 ist recht schön gedacht und gefühlt. Takt 5 im Basse hätte ich a statt g gelassen. Das g entrückt zu schnell dem A-Dur, — „echte Minne zieht die Sinne schmerzend sich nach" usw. gehört zusammen. Bei Ihnen heißt es: ächte Minne zieht die Sinne, — welches nicht nur durch die abgesetzten Noten der Singstimme, sondern noch mehr durch die schließende Harmoniefortschreitung erzeugt wird. So würde vielleicht geholfen sein:



Ebenso unrichtig ist die Trennung der Worte bei: „Wollt der Schmerzen ihr, o Herzen — gerne los und ledig sein“. Sehr gut hierauf aber ist das: — „werft das Lieben“ usw.

Warum haben Sie nicht die ganze zweite Strophe so behandelt, wo dann das Wiederkehren der ersten Melodie in der dritten sehr richtig gewesen wäre, indem es zugleich den verwandten Sinn ausgesprochen hätte, daß sein Leiden des echten Liebens und Betrübens doch auch zugleich sein Gesunden ist? Die Oktaven des Basses mit der Oberstimme 30—31 bemerke ich Ihnen bloß.

Nr. 2. Sehr richtig ist der ruhig wogende, heitere Charakter aufgefaßt. Nach meinem Gefühle aber ist die Harmonieführung von Takt 7—10 nach den Gesetzen der harmonischen Rede unrichtig. Takt 7 begründet das Gefühl von A-dur, statt daß er uns wieder zurück nach d führen sollte, welches dann, etwas gewaltsam, Takt 9 geschieht. Dies wäre auch viel leichter geworden, wenn Takt 6 die Singstimme (selbst vermöge des Ruhepunktes in der Dichtung) in a schlösse.

Nr. 3. Sollten Sie hier nicht die ersten Worte: „die Wahrheit ruht auf düsterm Grunde“ verleitet haben, einen andern Sinn dem Ganzen unterzulegen, als den eigentlich darin lebenden? Die Träne wird ja hier als erquickende Begleiterin des stummen Schmerzes, den sie sanft und wohltuend löst — gezeigt, ja selbst der Freude wird sie zugeteilt und erscheint also nicht trübe, sondern als unendlich weich und tief Gefühltes. —

Die Deklamation ist unrichtig bei: „spricht sie durch das Gefühl zu dir“. Die erste, zweite und dritte Strophe verlangten eine andere Deklamation des letzten Verses. Bei

Nr. 4 ist die sinnentstellende Trennung der Worte am größten, die Taktart zwar gut gewählt, aber Sie bewegen sich ängstlich und gezwungen darin. Z. B. Takt 8—9. Sie

haben der letzten Strophe eine andere Endigung gegeben, warum nicht auch den übrigen?

Nr. 5. Mein Liebling. Voll schöner Phantasiezüge und ungemein herzlich und innig; obwohl ich auch hier manches zu erinnern hätte, z. B. daß ich C-Moll statt C-Dur Takt 10 wünschte usw., so wäre es doch wirklich unrecht, bei etwas so Schönem die Kritik vorwalten zu lassen. Besonders schön ist gedacht: „Worte nur dich entweihen" in Beziehung auf „mein Mädchen wurde mein", und „helfet mir treu erflehen". Nehmen Sie meinen Glückwunsch für dieses gelungene, treffliche Stück.

Nr. 6. Es ist schade, daß nach den vier ersten schönen Takten Sie den ruhigen Gang durch die harte Modulation im schnellen Rückgange nach A-Dur stören.

Nr. 7. Sehr zart und herzig und mir auch vorzüglich lieb. Die Oktaven und Unkorrektheiten in den letzten drei Takten wünschte ich weg.

Nr. 8. Schön gefühlt und gedacht.

Eine Anzahl Druckfehler werden Sie schon selbst bemerkt haben, und mir bleibt nun nichts mehr übrig, als Ihnen nochmals recht herzlich zu danken und Sie zu bitten, in meiner vielleicht anscheinend zu strengen Kritik nur den Willen zu sehen, Ihnen wahrhaft nützlich zu sein und so das zu rechtfertigen, was Sie so schmeichelhaft mir schon zu danken zu haben glauben. Geben Sie mir ferner Gelegenheit, Ihnen dies beweisen zu können, und glauben Sie mich Ihren aufrichtigen Freund.

44 Zwölf 4stimmige Gesänge für 2 Soprane, Tenor und Baß mit begleitendem Pianoforte von Gottfried Weber[21]) 1812

(In drei Heften verteilt.) Augsburg, bei Gombart.
(Preis jedes Heftes 16 Groschen.)

Bei der so überaus zahlreichen Menge neuer musikalischer Kompositionen und bei den Rücksichten, die man in diesem Institut nehmen muß, daß keines der Fächer musikalischer Produktionen und keine Art der Liebhaber auch nur auf einigermaßen geraume Zeit leer ausgehe, wird es immer mehr unmöglich, auch nur alles wahrhaft Vorzügliche ausführlich zu beurteilen. So müssen wir uns denn auch mit der Anzeige dieses Werkes, das allerdings unter das Vorzügliche in dieser seit einigen Jahren sehr begünstigten Gattung der Kompositionen gehört, nur kurz fassen und können es um so mehr, da der Verf. auch aus diesen Blättern als ein wahrer Kenner der Tonkunst und als ein gründlicher, immer auf das Würdigere gerichteter Komponist den achtbaren Kunstfreunden schon bekannt ist.

Man findet hier nicht eigentliche Lieder; noch weniger — wie jetzt unter dem Titel vierstimmiger Gesänge nicht selten — im Grunde nur einstimmige Stücke, zu denen bloß die harmonischen Akkorde ausgesetzt und an die anderen Stimmen verteilt sind: sondern recht eigentlich vierstimmig ausgeführte Gesänge, in der Idee, wie in der ästhetischen und artistischen Behandlung am meisten denen ähnlich, welche J. Haydn nicht lange vor seinem Tode (in der Sammlung bei Breitkopf und Härtel in Leipzig) zum Vergnügen unzähliger Liebhaber herausgegeben hat.

Die Texte sind nicht nur überhaupt fast ohne Ausnahme gut gewählt, sondern auch in gutem Verhältnis zu solcher geselligen Behandlungsart. Der Sinn eines jeden ist in der Musik getroffen, besonders aber auch durch weitere

und bestimmtere Benutzung einzelner Wendungen der Dichter jedem Stücke mehr Individualität und Leben gegeben. Im Inhalte herrscht große Verschiedenheit, und die tiefe Schwermut wie die lustigste Laune oder der kräftigste Mannessinn finden hier etwas ihnen Zusagendes.

Im ersten Heft scheint uns Nr. 1 zwar gut, aber, eben vierstimmig gesungen, nicht recht effektuierend, bis von da an, wo das erste Tempo zurückkehrt. Nr. 2 dagegen wird wohl jedermann mit uns für trefflich erklären, mag man nun, wie man soll, auf das Ganze, oder, wie man darf, auf das einzelne sehen, z. B. auf die treue Nachfolge und Darstellung des Gedichts, die kunstverständige Führung der Stimmen usw. — Nr. 3 steht, seinem Gegenstande gemäß, nicht eben hoch, ist aber angenehm und gerade, was es sein soll. Die ebenso ungewöhnliche als effektvolle Wendung der Harmonie um die Mitte des Stückes ist keine geringe Zierde desselben, — wie es denn überhaupt an kunstreichen, harmonischen Wendungen in dem ganzen Werke eher zuviel, als zuwenig gibt. — Nr. 4 finden wir sehr würdig, ausdrucksvoll, den Dichter rühmlich unterstützend. Im einzelnen werden Achtsame die Stelle S. 15 vom 2. Takt an gewiß nicht leichthin übergehen und zwar noch weniger um des allerdings auserlesenen Ganges der Harmonie selbst willen — denn diesen sind auch schon andere, z. B. C. Ph. Em. Bach[212]), gewandelt — als wegen der Anordnung und Verteilung an die Stimmen, daß alles rein und wirksam bleibe, ohne in der Ausführung zu schwierig zu werden. Das Fis-Dur, bei seinem Eintritt und eben auf diesen Worten, macht einen tiefen Eindruck.

Aus dem 2. und 3. Heft führen wir nur die Stücke an, die uns vorzüglich gefallen haben: II., Seite 10, S. 15 (ungeachtet der Derbheit der Schnurre); III., Seite 4 (trefflich!) und Seite 6.

Die Ausführung verlangt verständige, nicht kalte, ton-

feste und überhaupt ernsthaft gebildete Sänger, erläßt ihnen aber auch alle sogenannten Galanterien. Doch sind einige Stücke leicht vorzutragen. Die Begleitung ist sehr gut bearbeitet, so daß sie zugleich die Stimmen, wo es am nötigsten ist (der Ausführbarkeit wie des Effektes wegen), gut unterstützt und auch für sich zur Wirkung des Ganzen beiträgt.

---

46 Zwölf 4stimmige Gesänge für 2 Soprane, Tenor und Baß mit begleitendem Pianoforte, dem Herrn Abt Vogler[11]) usw. gewidmet von Gottfried Weber[21]) 1812

Augsburg, in der Gombartschen Musikalienhandlung, in drei Teilen

Herr Gottfr. Weber in Mannheim, der musikalischen Welt rühmlichst bekannt durch manchen gediegenen Aufsatz in der musikalischen Zeitung usw., macht hier den Freunden des vierstimmigen Gesanges ein höchst erfreuliches Geschenk, das sich in jeder Hinsicht weit über das Gewöhnliche erhebt. Zweckmäßige Wahl der Texte, meist fröhlichen oder zum Herzlichen sich neigenden Inhalts, vortreffliche Deklamation, fließende Stimmführung und nicht alltägliche Harmonienfolge zeichnen sie besonders aus. Sie unterscheiden sich sehr vorteilhaft von den meisten jetzt erscheinenden Musikstücken dieser Gattung dadurch, daß sie nicht bloß eine Melodie mit drei begleitenden Stimmen liefern, sondern daß sie als wahrhaft vierstimmig durch vier selbständig einherschreitende Stimmen sich bewähren. Die drei Hefte enthalten jedes vier Gesänge. Ref. bedauert, daß der Raum ihm nicht erlaubt, die einzelnen Schönheiten derselben näher zu beleuchten, er muß sich bloß damit begnügen, im ersten Heft vorzüglich auf den Polimeter: „Trä-

nen gabst du, o Gott", welcher von hinreißender, ergreifender Wirkung ist, im 2. Heft auf die „Geselligkeit", voll Leben und Regsamkeit, und im 3. auf das „Minneglück" aufmerksam zu machen. Die nicht ganz leichte Ausführung wird die sie Versuchenden aufs reichste belohnen, und Ref. wünscht diese Gesänge in den Händen aller Musikfreunde zu sehen. An Herrn Alexander v. Dusch[22]) lernen wir bei dieser Gelegenheit einen talentvollen, geistreichen Dichter kennen, von dem wir wünschen, daß er noch oft, Hand in Hand mit dem ausgezeichneten Komponisten, das Publikum erfreuen möge.

---

137 Schreiben an Herrn Pastenaci, 1819

der um Beurteilung seiner Walzer gebeten hatte.

Eine sehr langwierige Krankheit hat mich seit Monaten von allen Geschäften entfernt. Sehen Sie darin die Ursache meiner verzögerten Antwort auf ihre geehrte Zuschrift vom 1. Mai.

Mit Teilnahme habe ich das mir Übersendete durchgesehen, und Ihre vertrauensvolle Offenheit hat mich herzlich angesprochen. Ich gebe Ihnen dafür, was jedem Menschen das Heiligste sein muß — Wahrheit, soweit meine Einsicht nämlich sie mir zu geben erlaubt, und nach meiner Überzeugung. Ich würde Ihres Vertrauens nicht wert zu sein glauben, wenn ich es nicht täte. Könnte ich doch Aug' in Auge Ihnen gegenüberstehen und der herzliche Ton des treu meinenden Freundes meinen Worten die Wärme geben, die Sie von der Reinheit meiner Absicht, Ihnen nützlich zu sein, überzeugen und vielleicht manchem bittern Tropfen die scheinbare Schärfe nehmen

könnte, die von dem kalten Papier so starr und teilnahmlos den Leser anblickt.

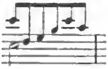
Ihre Arbeiten zeugen von fleißigem Studium, das Sie so weit gebracht, als man ohne Rat und Erfahrung kommen kann. Sie wühlen in Harmonien-Fülle und finden sich wohl in Aufsuchung der wohlklingendsten Lagen. Dies beweist Sinn für das wahre Grundgebäude der Kunst, aber meist geht darüber die Sorgfalt für das eigentlich Melodische verloren, für die eigentliche Erfindung und für die Haltung des Ganzen. Fremde Eindrücke haben Sie aufgeregt, so etwas wollen Sie auch machen. Nun ja, das ist der erste Anstoß des Genius, der erste Schritt zum Ziele, das er wirklich schauet, aber erst viel später frei sich bewegen und nach dem Idealen hin streben lernt, was ihn dann aus sich selbst sprechen lehrt und nicht mehr seine Gedanken in die vorhandenen Formen preßt. Die Werke jedes Anfängers wimmeln von Reminiszenzen. Zu jedem Stück kann man das Vorbild finden, nach dem es zugeschnitten. So auch bei Ihnen. Sie gestehen, keinen Harmonieunterricht gehabt zu haben, und leider bestätigt sich dies fast auf jeder Zeile. Falsche, unrichtige Schreibart des in sich Richtigen findet man häufig und zwar so gestellt, daß es nicht mit einem Federstrich gutgemacht ist.

So wie die mir übersendeten Arbeiten jetzt sind, kann ich Ihnen nicht zur Herausgabe raten. Es tut mir herzlich weh, Ihnen das so offen sagen zu müssen, denn Sie hoffen auch Erwerb davon, aber ich kann nicht anders. Wollen Sie sich gedruckt das sagen lassen, was ich Ihnen jetzt allein und mit Liebe sage? Wollen Sie durch ein vielleicht zu hartes Urteil sich selbst und für künftig jeden Verleger zurückschrecken lassen? Ich glaube aus Ihrem Briefe zu entnehmen, daß Sie vielleicht wünschen, ich solle diese Arbeit reinigen und sie dann in die Welt fördern. Das kann ich nicht, lieber Freund. Ja, wären Sie bei mir, könnte

ich Sie selbst zur Verbesserung anleiten, mit Freuden würde ich es tun. Aber so ist es eine Arbeit, die mir meine Zeit und Verhältnisse nicht erlauben, und wo andernteils die Werke noch nicht genug den Stempel der eigenen Schöpfung tragen, um durch das Vertilgen einiger Flecken zu etwas Selbständigem oder Bedeutendem zu werden.

Lassen Sie sich hierdurch nicht abschrecken. Glauben Sie nicht, daß ich Ihnen Erfindung abspreche. Nein, Sie haben schon zuviel des Achtungswerten eingesogen und geleistet, um es fahren zu lassen, aber schlagen Sie künftig den Weg ein, die Partituren klassischer Meister ihrem Plan und ihren Anlagen nach zu studieren. Beobachten Sie den Gang, den Fluß der Rede. Sehen Sie, wie die Hauptgedanken entwickelt, nicht *hereingeführt* sind. Vor allem aber suchen Sie sich gründliche Harmoniekenntnisse zu erwerben.

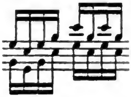
Wenn man nicht Herr über die Mittel sich auszusprechen ist, wie soll da nicht der Ideenfluß jeden Augenblick gehemmt werden? Wer schon erst daran denken oder sich vornehmen muß: hier soll ein Übergang kommen — der geht über, aber wer wird es ihm Dank wissen? Er wird immer erscheinen wie einer, der zur Gesellschaft sagt: „geben Sie acht, jetzt werde ich wahrscheinlich einen guten Einfall haben.“

Ihre Walzer enthalten viel Löbliches. Es sind aber doch mehr Redensarten als eigentliche Gedanken. Im Rhythmus ist manches fehlerhaft. Z. B. Nr. 1. Schluß des zweiten Teils 5 Takte statt 4, weil Ihr Gefühl den Hauptakzent auf den Takt  fallen ließ und zwar ganz richtig; dann nimmt aber das Gefühl des Hörers den ersten Takt  stets für eine Art Auftakt, wodurch das

Ganze eigentlich die Haltung von $^{6}/_{8}$ Takt bekommt: daraus folgt, daß die dem $^{3}/_{4}$ Takt eigentümlich rhythmische Bewegung verfehlt ist. Der harmonischen Unrichtigkeiten sind viele, wenn ich auch manches nur für Stichfehler und noch anderes für Härten passieren lassen will.

Auch muten Sie der Spannung der Hände zu viel zu; ein Fehler, den man mir auch häufig vorwirft[211]), obwohl ich es mir nur da erlaube, wo es mir unausweichbar zur Wesenheit des Gedankens nötig scheint. Nun, es wird Ihnen auch überall nötig vorgekommen sein.

Der Klavierauszug scheint mir, so viel ich mich, ohne die Partitur zur Hand zu haben, erinnere, gut, vollständig, fast überfleißig verfaßt zu sein. Stellen, wie



muß man im Klavierauszug nicht schreiben, sie stören mehr in der Ausführung, als das Gelingen derselben Gewinn bringt. Sie irren sich, wenn Sie glauben, die Tonart des Themas der Variationen in Es verändert zu haben. Sie ist ursprünglich also, und zwar von Umlauf und nicht von Hiller, aus der Oper: „Der Irrwisch“ und heißt: „Zu Steffen sprach im Traume“, auch Mozart hat es variiert. In dem Augenblicke, wo ich dies schreibe, sehe ich, daß ich mich irre, und daß: „Als ich auf meiner Bleiche“ eine solche Ähnlichkeit durch die Versetzung in Es mit dem Steffen bekommen hat. Das Scherzo gefällt mir im ganzen recht wohl, doch wendet und dreht sich alles gar zu harmonisierend. Das Trio ohne allen Unterschied fast wie das erste. Nichts als Würze, darüber schmeckt man am Ende das eigentliche Fleisch gar nicht. Der zweite Teil entfernt sich gar zu schnell weit von der Haupttonart und verlöscht das Gefühl derselben. In dem Takt 5. 6. 7. 8. des zweiten Teils sind die reinen Oktaven

trotz der Vorhalte nicht zu vertilgen und die Oktaven der Bratsche mit dem Baß ganz unstatthaft. Dagegen hat das Ganze Feuer und Leben.
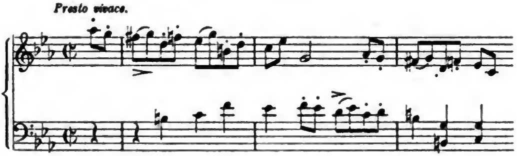
Mein lieber, junger Komponist, ich wünsche nichts sehnlicher, als daß Sie, was ich Ihnen hier zu sagen mich gedrungen fühlte, auch richtig würdigen mögen, daß es Sie weder abschrecken noch mutlos machen oder wohl gar erbittern möge. Lassen Sie es sich Fingerzeige zum weiteren Fortschreiten auf einer wirklich ehrenvoll betretenen Bahn sein und glauben Sie, daß es viel lohnender und leichter ist, mit ein paar nichtssagenden Phrasen einen Kunstjünger abzuspeisen, als ihn auf die dornenvollen Schwierigkeiten des Kunstwegs aufmerksam zu machen. Ich gab Ihnen aus treuem Herzen meine Ansicht, nehmen Sie sie auch so auf, wohl uns beiden; wo nicht, so müßte ich Sie zur Masse der übrigen rechnen, was ich nicht gern möchte. Gewiß aber werde ich immer an jedem Emporstrebenden wahren Teil nehmen, und also auch an Ihnen, dem ich Heil, Glück und Ausdauer und Geduld wünsche zum ferneren Fortschreiten.

40 Sonate von Gottfried Weber[21]) 1812

Herr Gottfried Weber[21]) in Mannheim, der den Lesern dieser Zeitung schon als einsichtsvoller, gründlicher Theoretiker aus mehreren gediegenen Aufsätzen bekannt ist, hat durch gegenwärtige Sonate einen erfreulichen Beweis seines praktischen Genius abgelegt. Sie zeichnet sich durch eine feste, gediegene Haltung aus, welche die zwei Stücke — das Adagio ist nur als Einleitungssatz in das Schlußallegro zu betrachten — trotz ihrem ganz verschiedenen Charakter zu einem Ganzen abrundet.

Das erste Allegro (C-dur $^3/_4$ Takt) fängt mit einer vollendeten musikalischen Meinung an, die durch das Entscheidende ihres Auftritts sogleich den durchgehaltenen Ton der Festigkeit und der scharf bestimmten Abschnitte und Formen ankündigt. Dieses scheint die vorherrschende Idee des Komponisten gewesen zu sein und ist vielleicht auch die Ursache einiger Härten, die Rezensent im Anfange des zweiten Teils aufgefallen sind, und die — wenn auch wahrscheinlich geflissentlich dahin gestellt, doch etwas zu grelle Pinselstriche bleiben. Schön aber, in immerwährend steigender Kraft, strebt dies Allegro aus dem E-dur wieder zurück ins ursprüngliche C und Thema, das unvermutet und erfreulich wieder eintritt. —

Bei weitem vorzüglicher jedoch ist das letzte Allegro, in C-moll. Es atmet Feuer, Leben und Zartheit; ein lebendiges Regen und Bewegen herrscht vom Anfang bis zu Ende darin, und aus dem rasch daher blitzenden Thema



werden in Folge (zweiter Teil, Takt 13 bis 30 usw.) die lieblichsten Figuren entwickelt. Nichts Fremdartiges stört hier den Eindruck, und in einem Gusse drängt es sich bald gewaltig, bald fließt es wieder ruhig dahin.

Außerordentlich festes, scharf bezeichnendes Spiel ist ein Haupterfordernis für den, der diese Sonate vortragen will. Sie ist gleichsam ein Quartett, das mit Rücksicht auf die Natur des Pianoforte gedacht wurde. Jede Note ist wesentlich, jede Mittelstimme verlangt ihr Recht. Gewöhn-

liche Klavierpassagen sind gar nicht darin zu finden, und nur durch den Geist, den er herauszuziehen weiß, kann der Spieler glänzen, aber dann gewiß auch seinen Zuhörern den Genuß einer, in unsern Tagen mit seltenem Fleiß, Klarheit und Geist geschriebenen Sonate verschaffen.

---

50 Grande Sonate par Fr. Lauska[79]) 1812

Op. 30

In keinem Blatte könnte eine Anzeige der Sonate des Herrn Lauska zweckmäßigeren Platz finden als in der Zeitung für die elegante Welt. Herrn Lauskas Kompositionen füllen eine bedeutende Lücke in unserer jetzigen Musikliteratur aus, wo man sich entweder nur in den höchsten Sphären und Schwierigkeiten oder in dem Platten, Nichtssagenden und Leichten herumtreibt. Der Komponist dieser Sonate geht den angenehmen Mittelweg, der ihm stets den Dank aller Liebhaber und doch auch die Achtung der Kenner sichern wird. Eine beinah stets schöne Haltung und Führung, liebliche Melodien und dankbare Passagen bezeichnen hauptsächlich seine Arbeiten. Vorliegende Komposition bleibt diesem Charakter getreu. Sie ist, obwohl aus F-Moll, doch von keiner hohen Leidenschaftlichkeit, aber recht sinnig und sprechend, besonders der Mittelsatz des ersten Allegro. Adagio und Rondo schließen sich sehr gut dem Allegro an, geben dem Ganzen Rundung, und so können wir mit gutem Gewissen allen Dilettanten diese neueste Arbeit des so vorzüglichen Klavierspielers empfehlen. Stich und Papier sind gut.

---

51 Iphigenia in Tauris, 1812
von Ritter von Gluck, vollständiger Klavierauszug von Ludw. Hellwig[76])

Es hat von diesem ewig klassisch bleibenden Meisterwerke schon lange ein vollständiger, mit Einsicht verfaßter Klavierauszug gefehlt, und diesem Bedürfnisse ist hier auf eine höchst befriedigende Weise abgeholfen worden. Herr Ludwig Hellwig, der schon einige anziehende Liederwerke geliefert hat, beweist in vorliegender Arbeit die notwendige Vertrautheit mit dem Geiste des [großen] Komponisten und zugleich die kenntnisreiche Sorgfalt, die nötig ist, einen Klavierauszug zu verfertigen, der mit möglichster Treue und Stimmenfülle doch auch dem Ausführenden keine zu großen Schwierigkeiten in den Weg legt. Der Druck ist deutlich und beinahe ganz korrekt mit deutschem und französischem Text, und das Unternehmen wie die Ausführung macht Herrn Hellwig und der Verlagshandlung Ehre.

---

22 Six Variations à 4 mains pour le Pianoforte, 1811
sur l'air: „Ist denn Liebe ein Verbrechen?" composées — — par J. Gaensbacher[19])

Oeuvre 9. à Leipsic, chez A. Kühnel. (Preis 12 Gr.)

Eine sehr anziehende Kleinigkeit, die unter der Menge erscheinender Variationen nicht wenig hervorsticht. Herr G. verbindet schöne Melodie mit einer auszeichnungswerten Harmoniekenntnis, und Rezensent, der mehrere und größere

Kompositionen von ihm kennt, macht es sich zur angenehmen Pflicht, das Publikum auch auf diese Variationen aufmerksam zu machen, die alle gut in dem freundlichen Charakter des Themas gehalten und brillant, ohne große Schwierigkeiten, sind, mithin vornehmlich auf den Klavieren aller Liebhaber mit Recht zu finden sein sollten. Am besten hat Rez. Variation 1 in Hinsicht der schönen Stimmenführung, Variation 3 wegen ihrer besonderen Lieblichkeit und Variation 6 durch ihre originelle Haltung gefallen. Die Stelle mit der gebrochenen Figur nach Variation 8, Takt 5—9, hätte Rez. weggewünscht als die Einheit störend und ohne Wirkung. Hingegen wird wieder sehr gut in das beschließende Thema eingeleitet.

---

56 **Te Deum laudamus,** 1814

Deutschlands siegreichen Heeren gewidmet von Gottfried Weber[21])

Partitur und Stimmen. Offenbach bei André.

(Pr. 6 Fl. 30 Kr.)

Indem Rez. sein Urteil über das genannte Werk niederschreiben wollte, erinnert er sich, schon früher eine Beurteilung desselben in diesen Blättern gelesen zu haben; und indem er nachschlägt, findet er sie in Nr. 22 dies. Zeit. vom jetzigen Jahre, unterzeichnet: Mannheim, v. Weiler. Da er nie gern etwas Unnützes und Überflüssiges tut, so wird er jetzt nur wenig über das Werk aufsetzen: denn jene Kritik ist ziemlich ausführlich, ist offenbar nach Studium und Anhörung desselben verfaßt, mit Belegen aus der Partitur versehen und trifft meistens mit dem zusammen, was er, der Rez., darüber zu sagen im Sinne hatte.

Sonach bezieht er sich auf jenen Aufsatz, gibt nur mit einigen Worten an, wo er mit dem Verfasser gleicher Meinung ist und setzt bloß etwa ausführlicher hinzu, was dort übergangen und doch ihm noch nötig scheint, oder auch, wo sein Urteil von jenem abweicht.

Will man dem Werke im ganzen sein Recht widerfahren lassen und manches, was gegen einzelnes in der Anordnung, Haltung, Instrumentierung usw. hier und da vielleicht eingewendet werden möchte, entfernen, so darf man den Zusatz auf dem Titel nicht übersehen. Hr. W. liefert ein Te Deum zur Feier eines Sieges, nicht einiger Heereshaufen über einige andere, sondern ganzer, zu ihrer Befreiung von fremder Tyrannei verbündeter Völker. Darum — man kann das bei einem Manne, der sich, wie wir alle ihn aus dieser Zeitung kennen, von jedem, was er macht, strenge Rechenschaft abfordert, wohl voraussetzen — darum glaubte er sehr kurz, möglichst imponierend, glänzend, stark, rauschend, durch Massen und Massen wirksam schreiben, hierzu alle tauglichen Mittel, besonders auch laute, schallende Instrumente, in Bewegung setzen, scharfe Kontraste anbringen, die Worte, welche in einer näheren Beziehung auf eben eine solche Feier gedacht werden können, mithin vor allem die des Preises und Jubels, scharf hervorheben, die sanfter und bittend zu behandelnden Stellen zwar herzlich ausdrücken, aber möglichst kurz abfertigen zu müssen — und was noch Weiteres aus jener Ansicht hervorgeht und im Werke selbst sich vorfindet. Bemerkt dabei der strengere Kunstrichter: Auf diesem Wege wird ein mehr zweckmäßiges als ein eigentlich künstlerisches Werk entstehen, so läßt sich das vorerst wohl zugeben, wenn man nur von anderer Seite auch zugibt, es sei auch dies etwas wahrhaft Rühmliches; dieser Kunstrichter wird aber, hat er nun das Werk selbst kennen gelernt, auch hinzusetzen müssen: der Verfasser hat von dem, was eigentlich Kunst heißt und ist,

ebenfalls wenigstens so vielen und so guten Gebrauch gemacht, als jener sein Zweck ihm zu verstatten schien; und als ein für allemal jede Kirchenmusik, von welcher Art sie übrigens auch sei, schlechterdings verlangt, wenn sie nicht aufhören soll, eine Kirchenmusik zu sein. Ob man nicht, in diese Ansicht eingegangen, einzelnes doch noch zu weit getrieben finden — z. B. das Lärmen von vier Trompeten, drei in Es und eine in B, gar zu laut: manches, wie das Sanktus gar zu schnell forteilend und im Laufe des Satzes zu wenig unterschieden: das Te ergo quaesumus gar zu kurz finden und das bedeutende Stück des Textes, das ganz weggelassen worden, nur ungern vermissen werde: darüber läßt sich wohl im allgemeinen nicht entscheiden, weil diese Entscheidung von den besonderen Verhältnissen, wie sie nun eben da oder dort statthaben, abhängen wird. Nur so viel kann Rez. nach eigener Aufführung des Werkes hierüber sagen: da es ihm möglich war, die Singstimmen und Saiteninstrumente sehr stark zu besetzen, auch eine gute Orgel verhältnismäßig und an gehörigen Stellen, besonders auch mit dem Pedal, eingreifen zu lassen, so fand er jenes Schmettern der Trompeten nicht allzu laut; das Ganze bis zur Fuge rauschte aber ihm und den verständigsten Zuhörern, die er gesprochen, doch allzu schnell vorüber, und nur diese, wenn auch nicht lange, aber wackere Fuge gab dem Werke erst festeren Halt und tieferen Eingang; unter den übergangenen Worten vermißte er vor allen Dingen die: salvum fac populum tuum usw., als eben zu solcher Feier so wesentlich und beziehungsreich, sehr ungern; endlich — was auch jener Rez. schon bemerkt hat — die öftere Wiederholung des Wirbelns der Pauken allein verfehlte ihre Absicht, ja sie wurde zuletzt fast widrig.

Der Inhalt des Werkes und die Absicht, sowie die Einrichtung der einzelnen Sätze sind von jenem Rez. schon hinlänglich angegeben worden. Zum Überfluß sei daher

nur mit wenigen Worten folgendes wiederholt. Auf eine kurze Einleitung, Maestoso, folgt ein ausgeführteres Allegro mit dem wiederholten Aufruf: Te Deum landamus; hierauf das kurze Te ergo quaesumus, Adagio und dann die schon oben gerühmte und von jenem Rez. weiter und gründlich zergliederte Schlußfuge: Laudamus nomen tuum in saeculum saeculi. Die Vorbereitung und Leitung zu derselben findet Rez. originell, trefflich bedacht und sehr wirksam. Auch dies hat jener Rez. schon erwähnt und durch Anführung der Stelle anschaulich gemacht.

Besetzt ist das Werk mit vier Trompeten, Baßposaune, Pauken, B.-Klarinetten, Fagotten, Violinen, Violen, Baß und vierstimmigem Chor. Daß Hörner, Flöten und Hoboen übergangen sind, geschah gewiß nicht bloß zur Erleichterung nicht sehr vollzähliger Orchester, obgleich auch diese Rücksicht gerade bei solch einem Werke mit Dank anzunehmen ist, sondern weil eben hier jene Instrumente, besonders aber Flöten und Hoboen ohne Wirkung gewesen wären.

Der Stich der Partitur und der Stimmen ist deutlich und gut. Die Singstimmen findet man doppelt: einmal mit dem bekannten lateinischen und dann mit einem sehr wohlgeratenen deutschen Texte, durch welchen das Werk auch für diejenigen Direktoren brauchbar wird, welche nichts Lateinisches aufführen dürfen.

Noch ist zu bemerken, daß der Verf. die Tempi nach der einfachsten, jedem verständlichen, von ihm in Nr. 27 dieser Zeitung vorgeschlagenen Weise chronometrisch angegeben hat. Es ist dies, soviel Rez. weiß, das erste Werk, wo von jener überaus schätzbaren Methode Gebrauch gemacht ist, und sehr zu wünschen, daß andere Meister dem Herrn W. darin nachfolgen. Rez. hat hier durch eigene Erfahrung bewährt gefunden, wie leicht und wie sicher die Anwendung derselben ist.

Einführungen
und „Dramatisch-musikalische Notizen“

A.

Einführungen in eigene Werke

75 Meine Ansichten 1816
bei Komposition der Wohlbrückschen Kantate „Kampf und Sieg"

Für meine Freunde niedergeschrieben

Als ich in den letzten Tagen des Juli 1815 zu München mit Wohlbrück[178]) den Entschluß faßte, obige Kantate[213]) zu schreiben, so waren wir beide so erglüht und erfüllt von den großen Weltereignissen der letzten Zeit, daß wir glaubten, diesen Stufengang der seltensten, wechselndsten Gefühle als die gewiß damals allgemein herrschenden in künftiger Zeit dem Hörer wieder vor die Seele führen, ihn gleichsam jene vergangene Epoche in gedrängtem Überblicke nochmals durchleben lassen zu können.

Daß diese Ansicht eine in manchem von dem gewöhnlichen Kantatenzuschnitte abweichende Form geben mußte, war natürlich, und es war bloß das Schwierige der Aufgabe, daß jenes uns vor Augen schwebende Bild auch ebenso klar dem unbefangenen Hörer, der, durch nichts als den Titel aufmerksam gemacht, den Saal betritt, dargestellt werde.

Eine mehr als gewöhnliche Annäherung an das Dramatische war das erste, was sich als Hindernis dem Komponisten in den Weg warf, obwohl ebendiese Annäherung — die bei der Verbindung der durch vorgehende Tatsachen erweckten und sogleich ausgesprochenen Gefühle unvermeidlich geworden war — der Sache wahres Leben einhauchen mußte, und nur die Schwierigkeit, die oft kontrastierenden und sich selbst in den Gefühlen widerstrebenden Teile ohne das theatralische Hilfsmittel des Auges deutlich gesondert zu vereinigen, schien ihm die größte.

Inwieweit ich dies erreichte, muß der Erfolg und das Urteil der Kenner einst bezeichnen.

Um dem raschen Fortschreiten keinen Einhalt zu tun, wurde aller Schmuck einzelner ausgeführter Gesangstücke, wie in anderen Kantaten, als Arien usw., verschmäht und als störend verworfen. Ehe ich an die Ausführung des einzelnen ging, entwarf ich mir den großen Plan des Tongemäldes durch Bestimmung seiner Hauptfarben in deren einzelnen Teilen, nämlich: ich schrieb mir genau die Folge der Tonarten vor, von deren aufeinanderfolgender Wirkung ich mir Erfolg versprach, ich wog streng den Gebrauch der Instrumentation ab, zumal da ich mir zugleich die Grenze eines gewöhnlichen stark besetzten Orchesters vorgeschrieben hatte, teils, um es allgemein leichter ausführbar zu machen, teils, um nicht durch einen mir der edlen Kunst unwürdig scheinenden Aufwand kleinlicher Hilfs- und Knallmittel ihrer alleinigen Kraft zu wenig zutrauen wollend zu scheinen, zumal da ich nicht das Kanonen- und Kartätschenfeuer, noch das Geheul der Sterbenden schildern wollte. — Die Gefühle der menschlichen Natur bei einer so großen Begebenheit durch Melodien, die, als jeder Nation rein angehörig, in aller Mund und Ohren sind, die einzelnen Völker so treffend und schnell verständlich als möglich zu bezeichnen, war nächstdem mein Hauptaugenmerk.
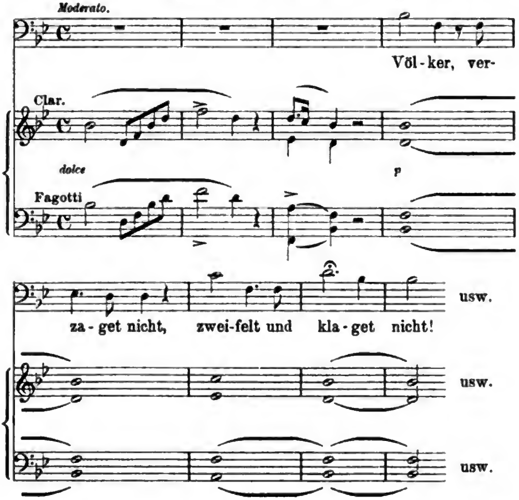
Ich gehe nun zu dem Detail über, dessen Zergliederung alles oben Gesagte in gehöriges Licht stellen wird.

Euch, meine Freunde, die ihr mich kennt, ist wohl die Bemerkung überflüssig, daß — wenn ich öfters die Worte: groß, edel usw. bei Bezeichnung meiner Melodien brauchte, ich damit nur den Willen, sie so zu geben, andeuten wollte. Gott sei Dank, noch stehe ich hoffentlich im Vorwärtsschreiten, denn noch vor kurzem habe ich an einem Gemütsmesser in der musikalischen Zeitung (dem Aufsatz über die Unzufriedenheit des Künstlers[214]) — Nr. 35, 1815 —) gefunden, daß ich noch in gehörig vollkommenem Maße unzufrieden mit mir bin.
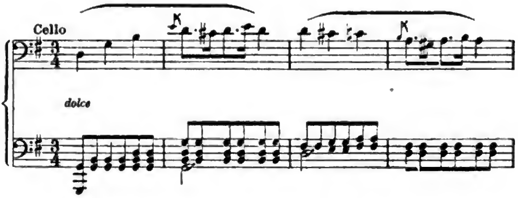
Der Geist der musikalischen Einleitung ist (D-Moll und außer dem Quintett bloß vier Hörner, Fagott und Pauken) — abgerissen — stürmisch — klagend — auffahrend in einzelnen Akzenten, erhebt sich gegen das Ende zu hoher Kraft und verschwindet wieder gleichsam in unwillig verschlossenes Pochen. Sie enthält auch Vorgefühl und Ahnungen der Dinge, die da künftig kommen müssen (z. B. die Stelle: „nun enger und enger umdrängt der Dränger“), worauf der volle Chor (auch D-Moll) „reißt wieder sich die Zwietracht los“ eintritt, in voriger Stimmung erhalten.

Beruhigend spricht dann der Glaube (B-Dur mit Klarinett- und Fagottmelodie) als Baß-Rezitativ: „Völker, verzaget nicht“,

Recit. Der Glaube.
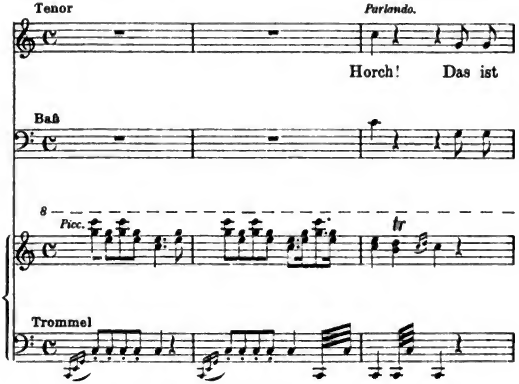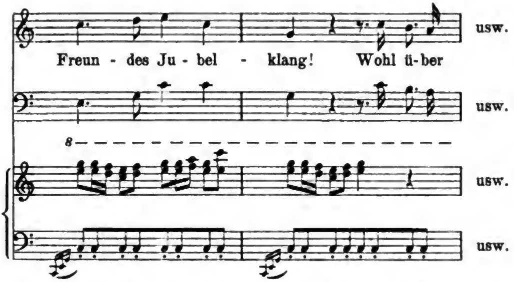


hieran schließt sich das Terzett (von Diskant, Tenor und Baß, G-Dur): „Brüderlich, Hand in Hand“, mit obligaten Violoncellen.



Ein stürmisch eintretendes Ritornell, das immer langsamer und gesammelter kräftig wird, leitet den Kriegerchor (C-Dur) ein.
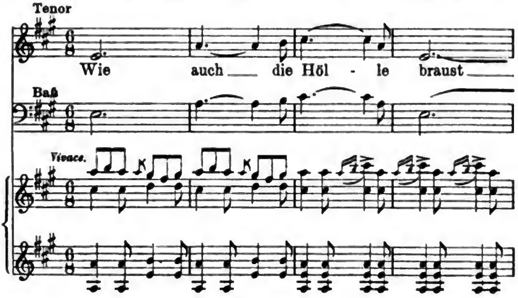
Bei den Worten: „Horch! das war Freundes Jubelklang“ usw. ist gleichsam im Vorbeifluge der österreichische Grenadiermarsch eingeflochten,
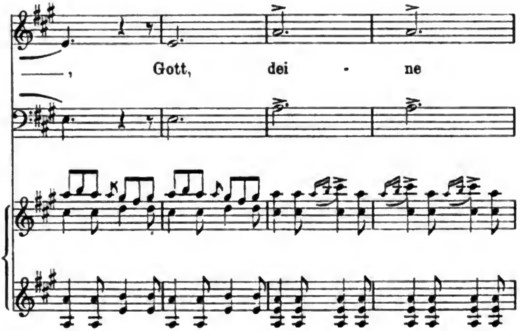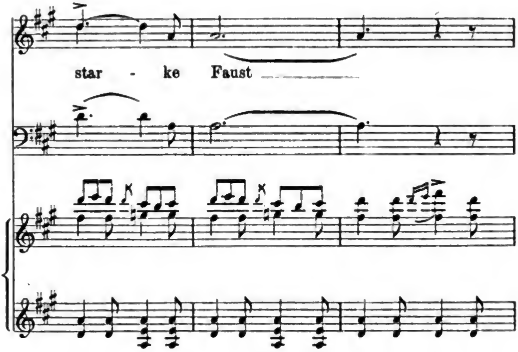




und mächtig und kräftig schließt der Chor mit den Worten: „Die Hyder in den Staub gedrückt, — in den Staub!“ — NB. ohne Trompeten und Pauken.
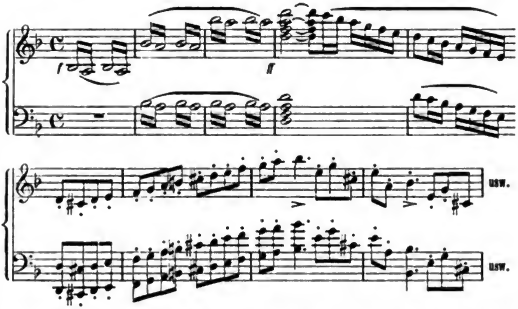
Nun kommen zwei dumpfe Paukenwirbel auf den Ton E, dann ein übermütiger Marsch des Feindes aus A-Dur, von Piccoli, Oboi, Corni und Fagotti kreischend instrumentiert vorgetragen, dessen bekannten Rhythmus $^6/_8$ vorher eine Trommel durch acht Takte angibt. In diesen Marsch nun das Gebet der Krieger zu verweben, war die Aufgabe, welche ich so zu lösen glaubte, daß ich das Gebet in langen Akzenten und anders musikalisch fallenden Einschnitten als die des Marsches, als voneinander unabhängig und jedes für sich beständig machte.
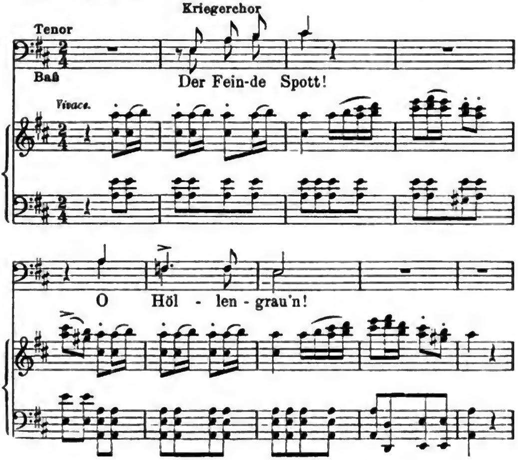






Der Marsch verliert sich, und näher rücken nun die unheimlichen Vorboten von etwas Unheilgebärendem in einzelnen Signalen, bis endlich (D-Moll) die Schlacht hereinbricht
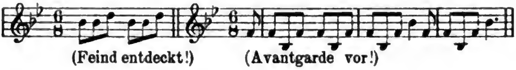


und bis zu einem gewissen Ersterben forttobt, worauf das übermütige: ah, ça ira (D-Dur) mit blasenden Instrumenten frech eintritt. Dazwischen der Ausruf der Krieger: „der Feinde Spott?",
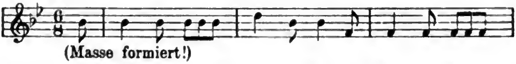


nach welchem das ganze Orchester, das ça ira ergreifend, mit höllischem Jubel in gemeiner Trompetenfreude endet.

Pause. Dann einzelne Hornstöße in Es und hoch B, wozu ich die echt preußischen Jägersignale, als: „Feind entdeckt, Avantgarde vor — Masse formiert — Angriff" usw., benutzt habe,
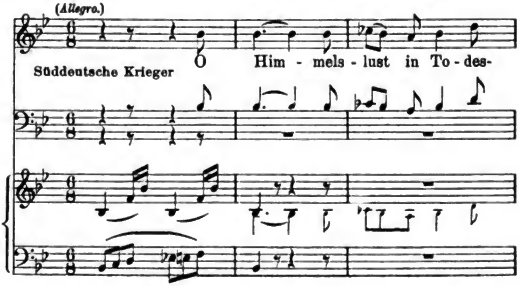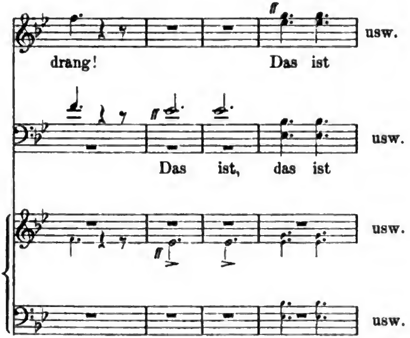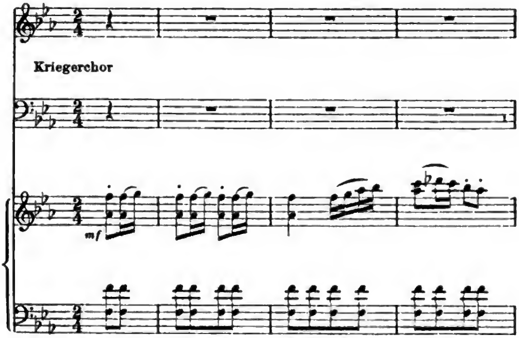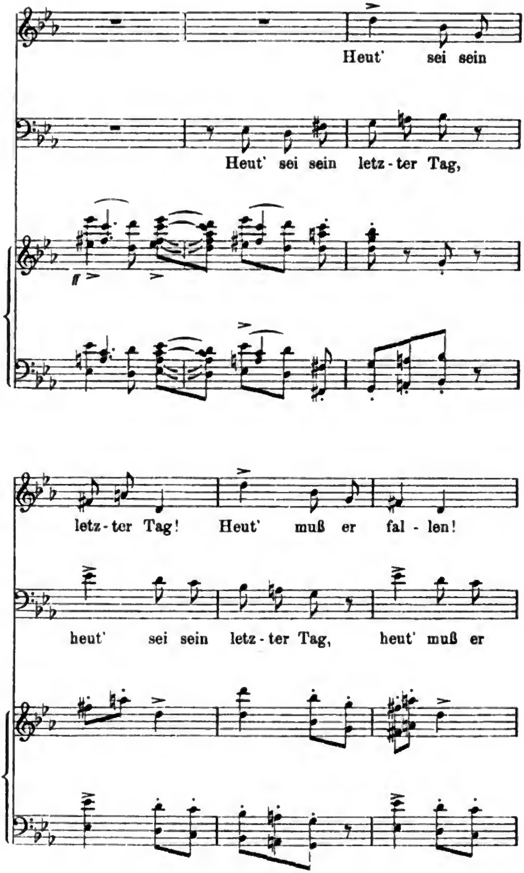








dazu die Krieger bloß deklamierend beinah: — „Ha, welch ein Klang" usw., die Singstimmen allein, und die Melodie aus meiner Komposition von „Lützows wilde Jagd" von Körner gewählt bei den Worten: „O Himmelslust in Todesdrang, das ist Freundes mutiger Schlachtengesang".
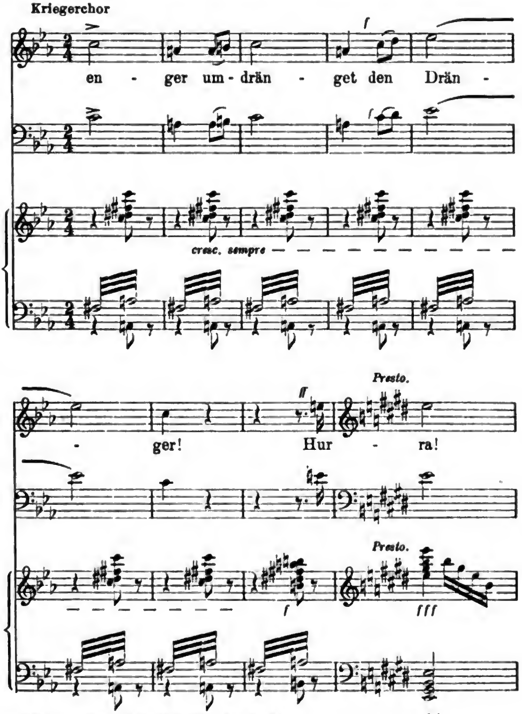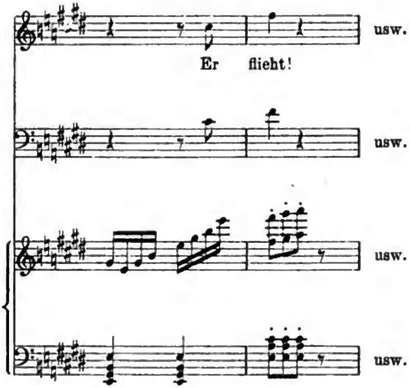




Jetzt stürzt (in Es-Dur und zum ersten Male mit 3 Posaunen) die erneute Schlacht herein. Kaum haben die Krieger die ersten vier Zeilen: „den Kampf erneut“ gesungen, so tritt schon das freche, sich Sieger wähnende ça ira wieder ein, wird aber augenblicklich von den auf es einstürzenden Akkorden des ganzen übrigen Orchesters erdrückt,
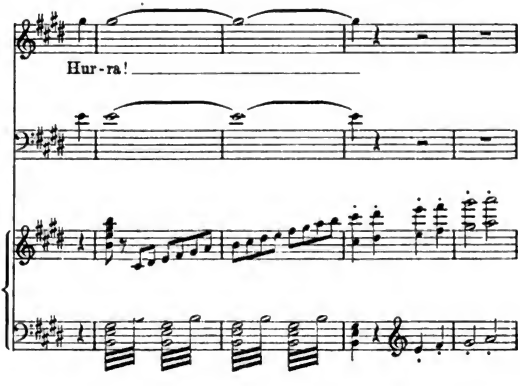



Heut' sei sein
Heut' sei sein letz - ter Tag,
letz - ter Tag! Heut' muß er fal - len!
heut' sei sein letz - ter Tag, heut' muß er
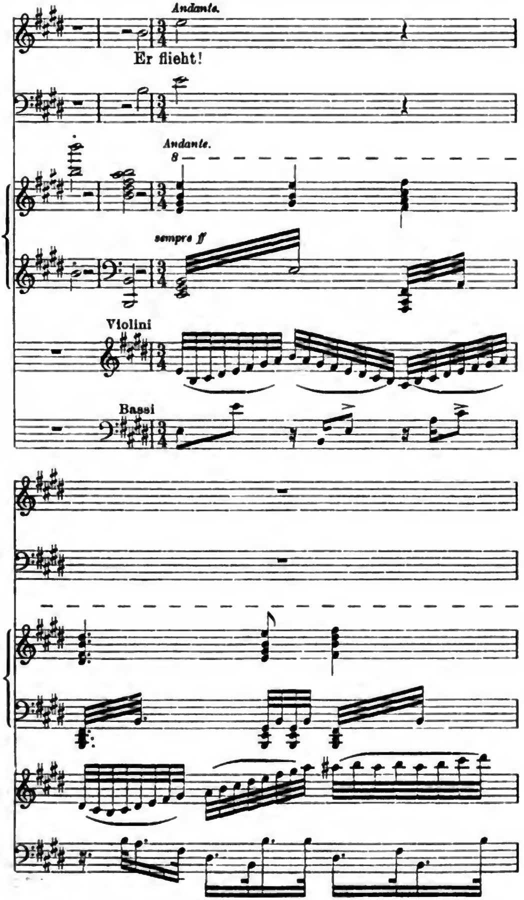
in immer kürzeren Abschnitten, bis es endlich ganz erliegt und die Musik fortmoduliert in seltsamen Weisen, daß der Zuhörer nirgends das Unbestimmte festhalten kann, bis endlich in E-Dur mit dem Schlage der zum ersten Male eintretenden türkischen Musik das: „Hurrah!“ fürchterlich erklingt,





nach den Worten: „Setzt an den zersprengten flüchtigen Troß den letzten Hauch von Mann und Roß!" sich wiederholt und endlich alle Blasinstrumente, Trompeten und Posaunen das erhabene „God save the King" anstimmen,
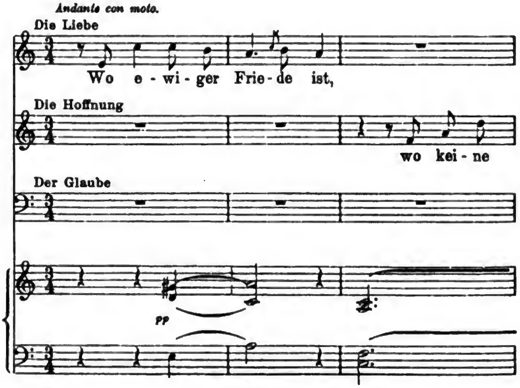



Andante.
Er flieht!
Andante.
8
sempre ff
Violini
Bassi
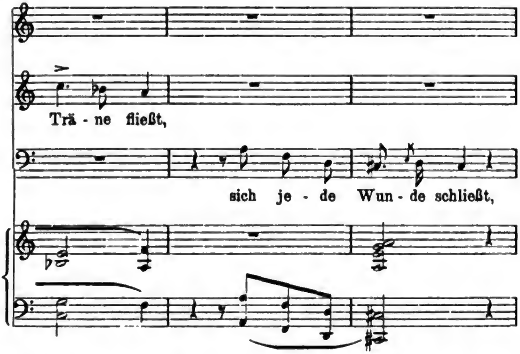
während das Saitenorchester, Trommel usw. die Schlacht fortraset und endlich verlöscht.

Die Rhythmen und Instrumentalfiguren verbinden sich hier so seltsam, daß der unmittelbare Übergang vom raschen C-Takte zum $^3/_4$ unmerklich ist, da im letzteren die Viertel dasselbe Gewicht bekommen, das vorher ein ganzer Takt hatte, und die Zweiunddreißigstelnoten so geschwind wie die vorigen Achtel sind.

So glaubte ich, die wahre Größe eines edeln deutschen und englischen Volkes im Gefühle des Sieges, der die Seele dankend zuerst zum Himmel emporreißt, — im Gegensatze zu der teuflisch frechen Freude des Feindes — wahrhaft bezeichnet zu haben.
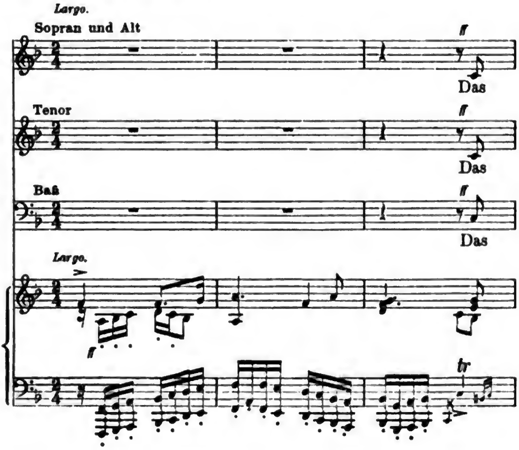
In (C-dur, drei Violoncells und Posaunen) feierlich einfachen Akkorden tritt nun der Glaube auf im Rezitativ: „Söhne des Ruhms“, bis er mit den Worten schließt: „preisen Euch als der Jahrhunderte Glanz.“ — Nun nimmt der Diskant die Worte auf: „wo ewiger Friede ist“ — der Tenor: „wo keine Träne fließt“ — der Baß: „sich jede Wunde schließt“
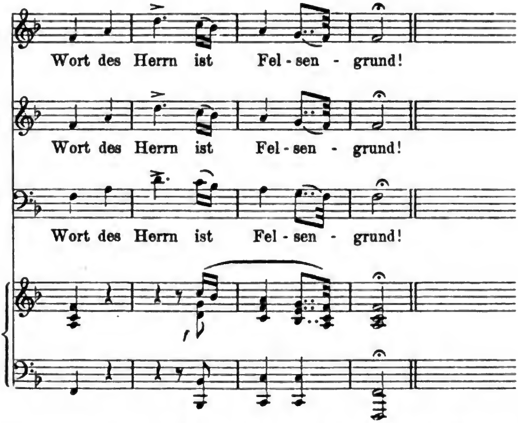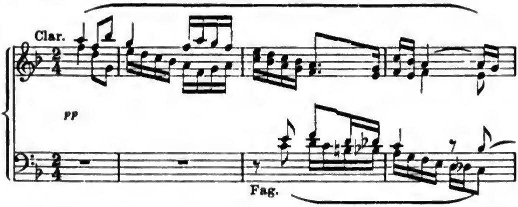




— Alle drei: „dort! in der Unsterblichkeit" usw., mit Rezitativschluß zu dreien bei: — „lohnt Euch der Kranz."

Dann sagt der volle Chor unisono in F-dur: „Das Wort des Herrn ist Felsengrund."
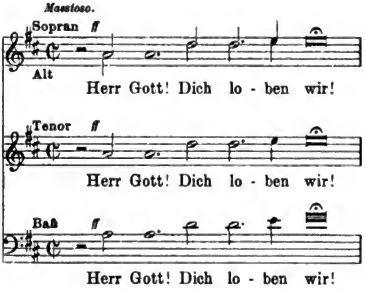




Hierauf eine einfach edle Melodie von Klarinett und Fagott,
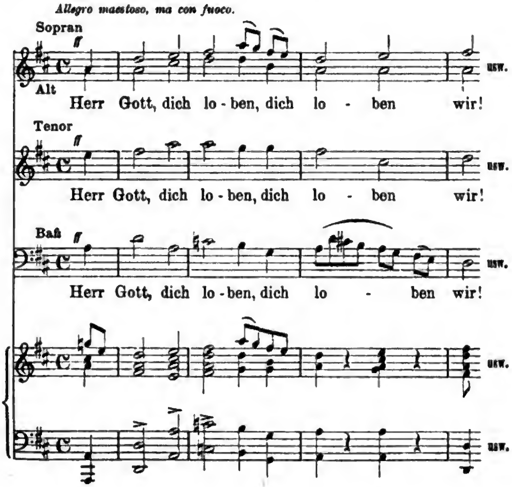


die dann drei Solostimmen auffassen: „wo auch nur zwei im festen Bund“ usw.

Nun Ritornell voll frischen Mutes in D-moll und die Worte: „die Ihr des Unterdrückers Macht“ bis: „Preis't, Völker, Gottes Namen“ als Diskantrezitativ behandelt.
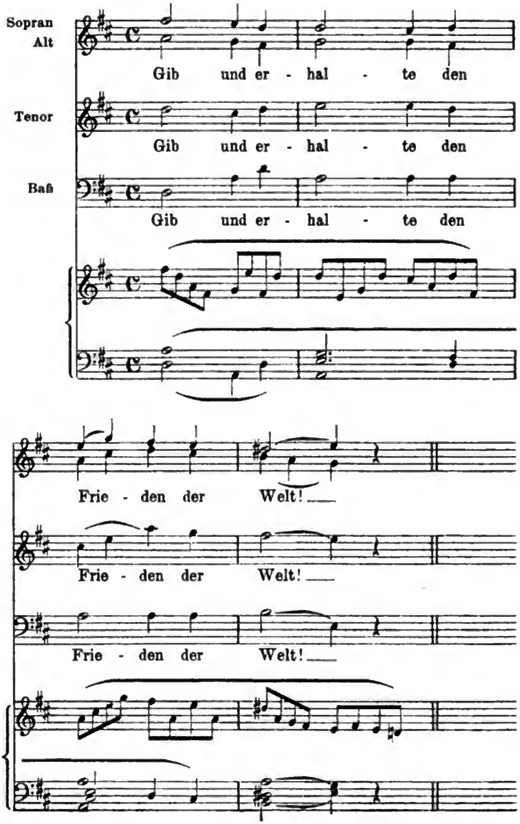
Hierauf der volle Chor ohne Instrumente, mit einer choralähnlichen Melodie, zu den Worten: „Herr Gott, Dich loben wir!“,
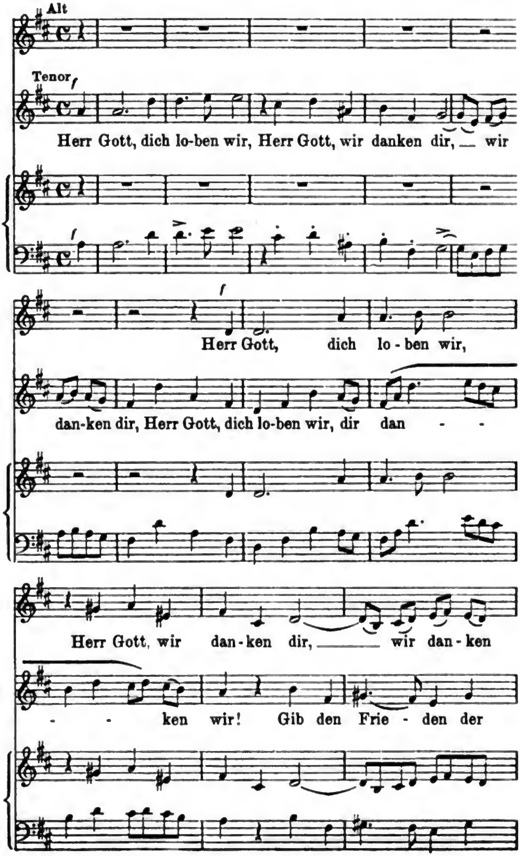


die später das Fugenthema wird und stets mit dem ganzen Schlusse verwebt ist. Dann die gesamte Pracht des Orchesters in D-dur, und nun jubelnd, aber ehrfurchtsvoll: „Herr Gott, Dich loben wir.“



Die übrigen Worte, betend behandelt, mit schmeichelnder Violinmelodie begleitet: — „gib und erhalte den Frieden der Welt“ usw.



von vier Solostimmen vorgetragen, bis endlich die Fuge hereinbricht,



deren Thema nach mancherlei Gestaltungen zuletzt mit dem Gesange der vier Solostimmen zu:

„Gib und erhalte den Frieden der Welt usw."

sich vereint und in Jubel und Dank schließt.

So, meine teuern Freunde, habe ich Rechenschaft gegeben, wie mein Kopf und mein Herz handelte, und mit was für Gemütsfarben ich zu malen suchte. Wie das aber geschehen, ist das Geschenk von oben, und nur die Welt kann es richten.

---

145 Bemerkungen zur Komposition der Musik zum Schauspiel „Preziosa" von Wolff[215]) 1820

Die Ouvertüre beginnt mit einem die spanische Nationalität bezeichnenden Satze. Der Zigeunermarsch, nach einer echten Melodie geformt, schließt sich ihm an, woraus sich ein feurig strömendes Allegro entwickelt, den fröhlichen Schluß bezeichnend und größtenteils Preziosens und Spaniens Eigentümlichkeit vereinend.

Der Chor Nr. 2 korrespondiert mit dem Anfangssatze der Ouvertüre.

Nr. 3. Ich habe hier der Preziosa auch eine Notenzeile gegeben und hin und wieder mit kleinen Noten den Rythmus bezeichnet, dem sich da die Deklamation der sich ungestört fortbewegenden Musik fügen und anschließen muß. Hinwiederum habe ich die jedesmalige Silbe oder das Wort unterstrichen, bei welchem das Orchester eintreten muß. Das beste dabei bleibt freilich in die Hand des Dirigenten gegeben, dem sein Gefühl sagen muß, wo die Zwischensätze rasch der Deklamation folgen und sich anschließen müssen, oder wo sie der den Übergang bildende Leiter zu einem anderen Gefühle sind.

Nr. 4. (Ballo) wild und üppig. Den eigentlichen Tanz Preziosens denke ich mir erst bei dem Eintritt des Hornsolos.

Nr. 5. („Im Wald“.) Ganz auf den Echoeffekt gestellt. Da es fast untunlich war, die ganze Wahrheit des Echos in Wiederholung aller Stimmen zu geben, so hielt ich mich an das in der Natur begründete, leichtere, in der Ferne schallende des Horntons. Dabei setze ich voraus, daß die Zigeuner das Echo schon kannten und, es gleichsam nekkend, ihre Melodien danach abteilten, wie man wohl im wirklichen Leben tut. Dabei würde es sich also gut machen, wenn die Zigeuner nach den Sätzen, die das Echo wiederholt, sogleich lauschende Bewegungen machten, als auf etwas gewiß Erwartetes.

Nr. 6. („Einsam“.) Hier schien es mir der Wirkung zuträglicher, erst die Hörner, dann die Flöten eintreten zu lassen. Die Hörner auf der einen und die Flöten auf der anderen Seite, auf der Szene Preziosa mit dem begleitenden Orchester als Mittelpunkt, hoffte ich, soll es freundlich wirken.

Nr. 7. (Fröhliche Musik). Lustig.

Nr. 8. („Die Sonn' erwacht“.) Im Schluß dieses Chors habe ich am Ende nur leise die Melodie des Zigeunermarsches verwebt, daher ihr Fortziehen wohl da erst beginnen müßte.

Nr. 9. (Ballo.) Lauter echt spanische Melodien. Natürlich alle der Anordnung des Ballettmeisters anheimgestellt.

Nr. 10. Marsch.

Nr. 11. Gilt das schon bei Nr. 3 (über das Melodram) Gesagte. Hier werden Sie manchen Anklang schon früher gebrauchter Melodien finden, die das Ganze organisch verbinden.

151 Metronomische Bezeichnungen 1824 zur Oper „Euryanthe" nebst einigen allgemeinen Bemerkungen über die Behandlung der Zeitmaße

Ouvertüre. Allegro marcato, con molto fuoco: 𝅗𝅥. = 92.
(Largo: ♩ = 52; Tempo 1^{mo} assai moderato: 𝅗𝅥 = 88, stringendo bis zum Thema in Es.)

Akt 1.

No. 1. Introduction. Chor: „Dem Frieden Heil!" Tanz und Recitativ.
Moderato maestoso: ♩ = 92. Ernster Reigen: ♩ = 96 (Recit.).

No. 2. Romanze. Adolar: „Unter blüh'nden Mandelbäumen."
Andante con moto: ♩ = 72.

No. 3. Chor. „Heil Euryanth'!" Recitativ. „Ich trag es nicht!"
Allegro: 𝅗𝅥 = 116. Agitato assai: 𝅗𝅥. = 104 („Des Meeres Grund": ♩ = 69).

No. 4. Szene und Chor. „Wohlan! Du kennst mein herrlich Eigentum."
Maestoso assai: ♩ = 50 (Allegro: „Es gilt": 𝅗𝅥 = 88). Con fuoco: 𝅗𝅥 = 96.

No. 5. Cavatine. Euryanthe: „Glöcklein im Tale" und Recitativ.
Andantino: ♪ = 76. Moderato assai: Recit. ♩ = 96.

No. 6. Aria. Eglantine: „O mein Leid ist unermessen" und Recitativ.
Agitato ma non troppo presto: 𝅗𝅥 = zwischen 88 und 92. (Largo: „Die ihr der Liebe Tränen": ♩ = 84). Presto: „Was hab' ich getan!": 𝅗𝅥 = 128.

No. 7. Duett. Euryanthe, Eglantine: „Unter ist mein Stern gegangen."
Moderato assai: ♩ = 104 („Trost der Liebe": ♩ = 63).
Allegretto grazioso: ♩ = 80.

No. 8. Szene und Arie. Eglantine: „Betörte, die an meine Liebe glaubt.“

Allegro: ♩ = 160 (Tempo: „Brust“: ♩ = 100). („O, der Gedanke“: ♩ = 100).

Arie, Allegro fiero: ♩ = 144 (Moderato: ♩ = 132).

No. 9. Finale. Chor: „Jubeltöne, Heldensöhne“.

Vivace: ♩ = 138. Allegretto: ♩. = 80.

Akt 2.

No. 10. Szene und Arie. Lysiart: „Wo berg ich mich?“ und Recitativ: „Der Gruft entronnen.“

Arie: Allegro con fuoco: 𝅗𝅥 = 92.

Andante con moto I: ♩ = 66 (Allegro: ♩ = 160).

Andante con moto II: ♩ = 80 (Vivace feroce: 𝅗𝅥 = 132).

No. 11. Duett. Eglantine, Lysiart: „Komm denn, unser Leid zu rächen!“

Allegro energico: ♩ = 144 (Con strepito: 𝅗𝅥 = 104).

No. 12. Arie. Adolar: „Wehen mir Lüfte Ruh'?“

Larghetto non lento: ♩ = 54 (Allegro: ♩ = 120). („O Seligkeit, dich faß ich kaum“: ♩ = 144.)

No. 13. Duett. Euryanthe, Adolar: „Hin nimm die Seele mein.“

Tempo von No. 12: ♩ = 144. Allegro animato: 𝅗𝅥 = 96 („Seufzer wie“: 𝅗𝅥 = 76; vom Thema wieder Tempo 1mo).

In diesem Duett wogt die Leidenschaft in allen ihren Nuancen auf und ab. Das Gefühl der Sänger und des Dirigenten muß in glühendem Vorwärtsstreben oder innigem Anhalten allein den wahren Vortrag bestimmen. Die Erfahrung hat mich gelehrt, daß zu viele Vorschriften leicht die Ursache sind, das Musikstück zu einem Zerrbilde zu machen. Wenn nicht das Rechte getroffen werden kann —

dann lieber in einem Strome fortgezogen, als dieses Hypergefühl!

No. 14. Finale. Chor: „Leuchtend füllt die Königshallen.“

Allegro moderato. Chor: ♩. = 84 (Poco più moto: ♩ = 60; Allegro: 𝅗𝅥 = 100; Larghetto: ♩ = 52; con fierezza: ♩ = 100; maestoso assai: ♩ = 66; Allegro ma non troppo: ♩ = 144; con tutto fuoco ed energia: ♩ = 160).

Akt 3.

No. 15. Introduction. Recit. und Duett. Euryanthe, Adolar: „Hier weilest du.“

Adagio non lento: ♩ = 66 (Allegro: ♩ = 160; Ritenuto, 2 Takte nach „Abgrunds Grauen“: ♩ = 66; Moderato: ♩ = 88; Più moto: ♩ = 138; Agitato: 𝅗𝅥 = 96; Non tanto Allegro: 𝅗𝅥 = 88; Presto: 𝅗𝅥 = 116).

Nr. 16. Szene. Euryanthe, Adolar: „Schirmende Engelschar.“

Molto passionato: ♩ = 152 (Poco ritenuto: ♩ = 132; Vivace: ♩ = 160).

No. 17. Szene und Cavatine. Euryanthe: „So bin ich nun verlassen.“

Largo: ♩ = 50. Cavatine: Largo: ♪ = 66 (Più moto: ♩ = 66; Allegro marcato: ♩ = 100).

No. 18. Jägerchor: „Die Tale dampfen.“

Allegro marcato: ♩ = 100.

No. 19. Duett und Chor. Euryanthe, König: „Laßt mich hier in Ruh' erblassen.“

Larghetto: ♪ = 100. (Die letzten Takte ein wenig anhalten.)

No. 20. Aria mit Chor. Euryanthe: „Zu ihm! zu ihm! o weilet nicht!“

Allegro con fuoco: ♩ = 160 (Poco ritenuto: ♩ = 144). Bei dieser Arie gilt ebenfalls alles zu No. 13 bereits Bemerkte.

No. 21. Szene und Chor. Bertha, Adolar: „Der Mai, der Mai.“

Allegretto: ♩. = 80 (Allegro non tanto: ♩ = 132; Allegro: ♩ = 152).

No. 22. Chor mit Solo. Adolar: „Vernichte kühn das Werk der Tücke.“

Allegro: ♩. = 152.

No. 23. Hochzeitsmarsch mit Szene und Chor. „Das Frevlerpaar!“

Maestoso energico ma con moto: 𝅗𝅥 = 63 (Allegro moderato: ♩ = 138: Largo: ♩ = 50; Più moto: ♩ = 92; Vivace: ♩ = 160: Allegro moderato: ♩ = 104; Vivace: ♩ = 152).

No. 24. Duett mit Chor. Adolar, Lysiart: „Trotze nicht, Vermessener!“

Con impeto: 𝅗𝅥 = 100.

No. 25. Finale. „Laßt ruhn das Schwert!“

Maestoso con moto: ♩ = 108 (Agitato: 𝅗𝅥 = 96; con furia: ♩ = 126; Moderato assai: ♩ = 92; Poco più moto: ♩ = 138; Molto passionato: 𝅗𝅥 = 112; Presto marcato: ♩ = 160).

Ich erlaube mir noch einige Bemerkungen im allgemeinen, die sich mir unwillkürlich bei vorstehender Arbeit aufdrängten. — Die Individualität des Sängers ist die eigentliche unwillkürliche Farbengeberin jeder Rolle. Der Besitzer einer leichtbeweglichen, biegsamen Kehle und der eines großartigen Tones — werden ein und dieselbe Rolle ganz verschieden geben: der eine gewiß um mehrere Grade

lebendiger als der andere, und doch kann durch beide der Komponist befriedigt werden, insofern sie nur nach ihrem Maßstabe die von ihm angegebenen Graduationen der Leidenschaft richtig aufgefaßt und wiedergegeben haben. Daß nun aber der Sänger sich nicht zu viel gehen lasse und bloß das wolle, was ihm beim ersten Blick bequem erscheint, ist die Sache des Dirigenten. — Bei dem eigentlichen Passagenwesen namentlich ist es notwendig darauf zu sehen, daß nicht um dieser oder jener Roulade willen die Bewegung des ganzen Tonstückes leide. Wer z. B. die letzten Passagen in der Arie der Eglantine nicht mit loderndem Feuer vortragen kann, vereinfache sich lieber diese Stelle, als daß die Leidenschaftlichkeit des ganzen Musikstücks erkältet werde. Wer die racheschnaubende Arie der Elvira im Opferfest nicht auch ebenso singen kann, wird dem Werke weniger schaden, wenn er sie wegläßt, als wenn er sie gleich einem ruhigen Solfeggio[216]) dem Hörer gibt. — Die schwierigste Aufgabe wird es überhaupt immer sein und bleiben, Gesang und Instrumente in der rhythmischen Bewegung (Takt) eines Tonstückes so zu verbinden, daß sie ineinanderschmelzen und letztere den ersten heben, tragen und seinen Ausdruck der Leidenschaft befördern: denn Gesang und Instrumente stehen ihrer Natur nach im Gegensatze. — Der Gesang bedingt durch Atemholen und Artikulieren schon ein gewisses Wogen im Takte, dem gleichförmigen Wellenschlage vielleicht zu vergleichen. Das Instrument (besonders das Saiteninstrument) teilt in scharfen Einschnitten gleich Pendelschlägen die Zeit. Die Wahrheit des Ausdrucks fordert das Verschmelzen dieser entgegengesetzten Eigentümlichkeiten. — Der Takt (das Tempo) soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. — Es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine

raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. — Es gibt kein Presto, das nicht ebenso im Gegensatze den ruhigen Vortrag mancher Stellen verlangte, um nicht durch Übereifer die Mittel zum Ausdrucke zu benehmen. — Durch das hier Gesagte glaube aber um Himmels willen kein Sänger sich zu jener tollhäuslerischen Vortragsart berechtigt, welche einzelne Takte nach Willkür verzerrt und dem Zuhörer eine ebenso unerträglich peinliche Empfindung erzeugt, als wenn er einen alle Gliedmaßen sich gewaltsam verrenkenden Gaukler vor sich sieht. Das Vorwärtsgehen im Tempo, ebenso wie das Zurückhalten, darf nie das Gefühl des Rückenden, Stoßweisen oder Gewaltsamen erzeugen. Es kann also in musikalisch-poetischer Bedeutung nur perioden- und phrasenweise geschehen, bedingt durch die Leidenschaftlichkeit des Ausdruckes. — In einem Duett z. B. können zwei miteinander kontrastierende Charaktere auch verschiedene Charakterisierung ihrer Gefühlsweise fordern. Das Duett zwischen Licinius und dem Oberpriester in der „Vestalin“[118]) kann das Beispiel geben. Mit je mehr Ruhe alle Sätze des Oberpriesters, mit je mehr fortströmender Gewalt dagegen die Reden des Licinius gegeben werden — desto anschaulicher werden die Charaktere hervortreten, desto größer wird die Wirkung sein. — Für alles dies haben wir in der Musik keine Bezeichnungsmittel. Diese liegen allein in der fühlenden Menschenbrust, und finden sie sich da nicht, so hilft weder der nur grobe Mißgriffe verhütende Metronom, noch helfen diese höchst unvollkommenen Andeutungen, die ich in der Reichhaltigkeit des Stoffes um vieles weiter auszuführen versucht sein könnte, warnten mich nicht aufgedrungene Erfahrungen, in deren Folge ich sie jetzt schon als überflüssig und nutzlos betrachte und gemißdeutet fürchten muß. — Mögen sie nun aber dastehen! Einzig veranlaßt durch freundliche Anfrage. —

B.

Einführungen in fremde Werke

[14] Zwölf Choräle von Seb. Bach[217]), 1810
umgearbeitet von Vogler, zergliedert von Carl Maria von Weber

Einleitung

Es ist allerdings ein gewagtes Unternehmen, den Ruhm und die Kenntnisse eines von der Welt anerkannten großen Mannes antasten zu wollen, und ein großer Teil wird mit Unwillen Gegenwärtiges betrachten und, von Unfehlbarkeitsglauben beseelt, aburteilen, ohne beide Teile gehört zu haben. Demungeachtet wage ich es im Vertrauen auf die Macht der Wahrheit, des Vermögens, jedes Wort beweisen zu können, und auf die Unparteilichkeit mehrerer Denker, die nicht ungeprüft verdammen werden.

Vogler[11]) ist so oft und so häufig verkannt worden; die meist hämischen Angriffe seiner Gegner haben ihn so oft gezwungen, derb zu sprechen und seine Verdienste selbst geltend zu machen zu suchen, — daß es auch hier nicht überflüssig sein dürfte, zu bemerken, daß nicht die eitle Sucht, sich über andere erheben zu wollen, ihn bestimmt habe, diese Choräle umzuarbeiten, sondern daß bloß das dringende Verlangen eines großen Teils von Kunstfreunden, denen beide Choralbegleitungen allerdings durch praktische, theoretische Vergleiche für das Harmoniestudium sehr interessante Ausbeute versprach, ihn bewog, vorderhand diese zwölf nach den bei Breitkopf 1784 erschienenen zu bearbeiten und dadurch wieder einen neuen Beweis seines Strebens und seiner Bereitwilligkeit, nützlich zu sein, zu geben. Man hat so oft und häufig zum großen Nachteile des Wesens und der Aufnahme der Kunst Autoritäten großer Männer gegeneinander aufgerufen (und zwar namentlich Bachs gegen Vogler), daß dadurch unfehlbar der Jünger der Kunst, der die Meister so uneinig in ihren Grundideen

sieht, stets ein schwankendes Wissen und Erraten in sich fühlen muß, wenn er nicht Kraft genug hat, sich von dem Erlernten einer Schule loszureißen und prüfend seine Bahn zu wandeln.

Ein bekannter musikalischer Schriftsteller nennt Bach den größten Harmonisten seiner Zeit und aller Zeiten. Vogler, der immer höchst bereitwillig ist, das Verdienst anderer zu ehren, erkennt Bach als ein seltenes großes Genie, von dem es bewundernswert, daß er, ohne ein System der Anwendungen zu kennen, solche reichhaltige Harmonienfolgen erfunden hat, in welcher Mannigfaltigkeit er alle seine Zeitgenossen übertraf; aber daß durch ihn alle Harmoniekenntnis erschöpft sein sollte — ist wirklich eine gewagte Behauptung und schon durch Voglers Arbeiten hinlänglich widerlegt. Vogler, — der rein systematisch zu Werke geht, dessen liberalere Grundsätze, die aus der Natur der Sache erzeugt und bewiesen sind, der Harmonie ein ungleich größeres Feld der Mannigfaltigkeit darbieten, — ist der erste, der nicht nur verbietet und gebietet, sondern auch beweist und philosophisch seine Grundsätze reiht.

Die Regeln der Kunst liegen so tief in ihr selbst gegründet, daß es nur reiner, unparteiischer Ansicht bedarf, um bei dem Vergleichen der Werke großer Männer, wie hier, das Wahre zu entdecken.

Deswegen halte ich es auch ganz unter der Würde der Kunst, hier etwas anderes zu tun, als einen Gesichtspunkt zur erleichternden Ansicht beider Werke aufzustellen, von dem das Urteil der Künstlerwelt ausgehen und sich bestimmen kann.

Schließlich erlaube man mir noch, zu bemerken, daß ich nur zu sehr fühle, was ein Würdigerer als ich aus meinem Stoffe hätte schöpfen können, und daß verweisend manches Auge auf den jungen Künstler ohne Ruf blicken wird. —

Aber ich wiederhole es, die Macht der Wahrheit, das Zutrauen zu unparteiisch prüfenden Männern und die Aufforderung Voglers stählen mich zu diesem Unternehmen.

C. M. v. Weber.

Zergliederung

Vogler berücksichtigt bei seinen Choralbegleitungen

1. Plan.

Nur durch konsequente Tonfolge wird ein ästhetisches Ganze aufgestellt. Bei der Anlage einer Choralbegleitung muß man sich am Ende des Verses eine bestimmte Übersicht der Schlußfälle verschaffen, wovon ich bei jeder Zergliederung beider Bearbeitungen einen Vergleichungsplan voransetzen werde.

2. Harmonie, nämlich:

Nach Voglers Terminologie

Harmonia simultanea	a) die Wahl der Harmonie oder Akkorde selbst b) die Wahl der Lage und
Harmonia successiva	c) die Wahl der Folge derselben.

Das ängstliche Vermeiden der verrufenen Quinten und Oktaven erzeugt noch keine Reinheit der Harmoniefolge. Ein bloßer Fehler der Lage ist nicht so wesentlich und streng zu rügen, als die beinah noch nie von andern berührte Folge der Akkorde in rednerischer Hinsicht, als bestimmende Grundzüge der Ideenreihe.

3. Selbständigkeit und Melodie der einzelnen Stimmen, im Verhältnis zu sich und dem Ganzen.

Es ist nicht genug, daß eine jede Stimme einzeln für sich singe; ihre Zusammenstellung mit den andern ist das Wesentliche, und das dabei zu vermeidende unangenehme Zusammenstoßen durchgehender Noten, um eine einzelne Stimme fließend zu machen.

Choral I

Aus meines Herzens Grunde.

Vergleichungsplan der Schlußfälle.

Bach.	D. G. D. G. D. C. D. G.
Vogler.	— — A. — — — A. —

(NB. Bach wiederholte immer ganz den ersten Teil, und Vogler gibt ihn jedesmal neu.)

Bei Bach finden wir Takt 3 in den Mittelstimmen gegen den Baß eine unangenehme Zusammenstellung, wo erst $\frac{d}{h}$ zum c im Basse, und dann gleich $\frac{e}{c}$ zum h im Basse angeschlagen wird.

Takt 20 und 21 ist der durch die Harmoniebegleitung erzeugte Sprung der Melodie eine auffallende Härte, da das h in der Oberstimme durch die begleitende kleine Septime des Basses g zum unwiderstehlichen Leittone (besonders nach der Lehre anderer Systeme) nach c wird, welches Vogler sehr fließend zu vermeiden wußte, indem bei ihm das h als siebenter Ton von c erscheint und nach Belieben fortschreiten kann. Er hat zwar hier, zur vollkommenen Begründung des Schlusses, einen Takt eingeschaltet, der aber nicht in Anschlag zu bringen ist, teils, weil es

derselbe Klang, teils, weil Vogler schon in dem einen Takte ebenso gut hätte enden können.

Der Takt 24 ist bei Bach voll übelzusammentreffender Durchgänge, und in keiner Begleitung Voglers wird man dergleichen finden. (Um nicht zu weitläufig zu sein, werde ich künftig nur diejenigen Durchgänge bezeichnen, die auf einen bestimmten Anschlag oder Taktteil fallen und überall und besonders mit der Würde des Chorals unverträglich sind.)

Choral II

Ich dank' dir, lieber Herre.
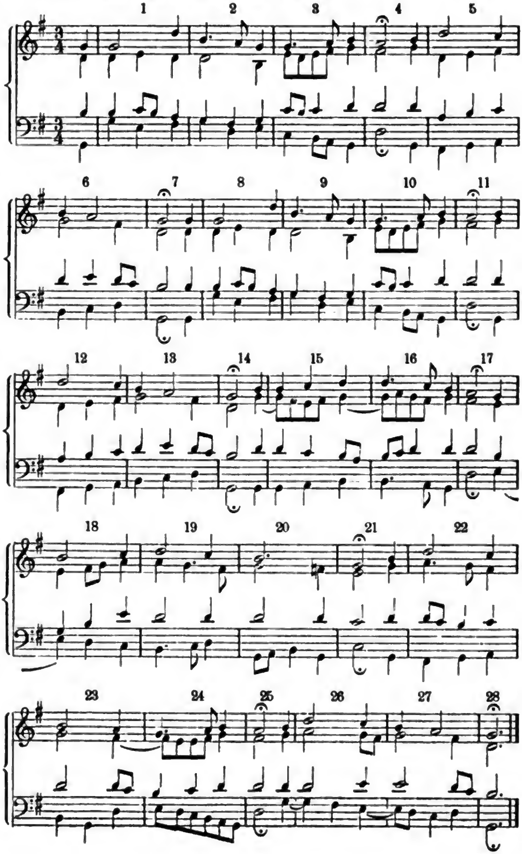
Vergleichungsplan der Schlußfälle.

Bach.	E.	E.	E.	E.	E.	H.	E.	A.
Vogler.	A.	—	A.	—	—	—	—	—

Die fünf Schlüsse in E bei Bach erzeugen Eintönigkeit und sind besonders Takt 2 und 6 etwas hart, welches Vogler mit ungemeinem Reichtume der Harmonie jedesmal neu ausstattete. Takt 14 wird dem Gehör reine Quinten hören lassen. Auf dem Papiere sind sie zwar vermieden, und man erlaubte sich also Quinten zu hören, wenn man sie nur nicht sah. Takt 16 ist im Vergleiche mit dem von Vogler steif, und das Zusammentreffen von $\begin{array}{c} h \\ \hline a \\ \hline gis \end{array}$ sehr unangenehm, dahingegen bei Vogler jede Stimme allein und mit den andern fließt und singt.
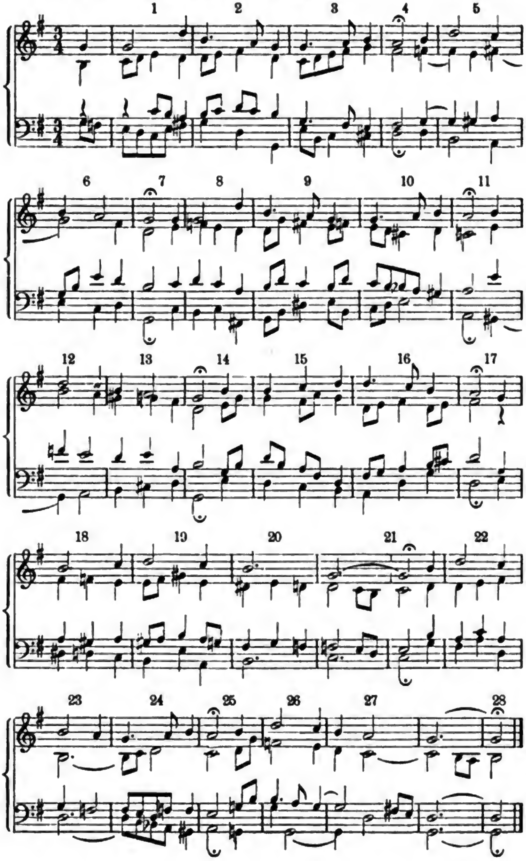
Joh. Seb. Bach.

Nr. 1. „Aus meines Herzens Grunde“.
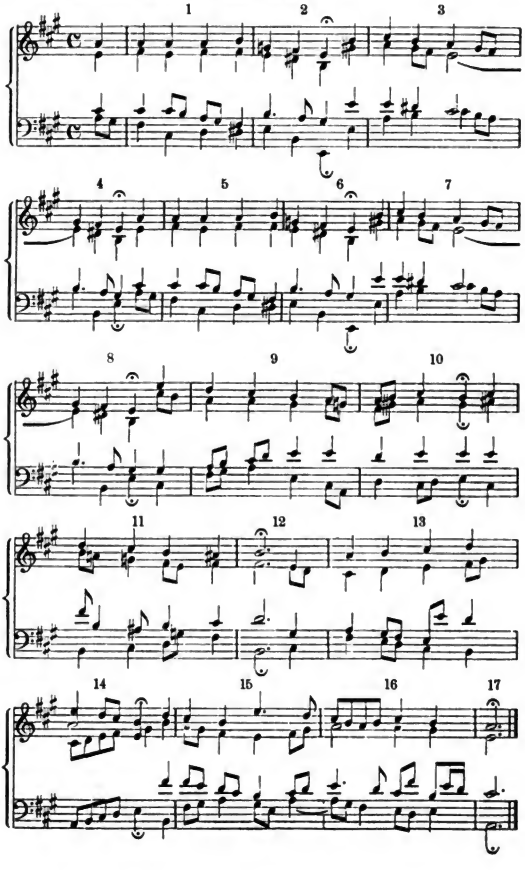


Abt Vogler.

Nr. 1. „Aus meines Herzens Grunde“.
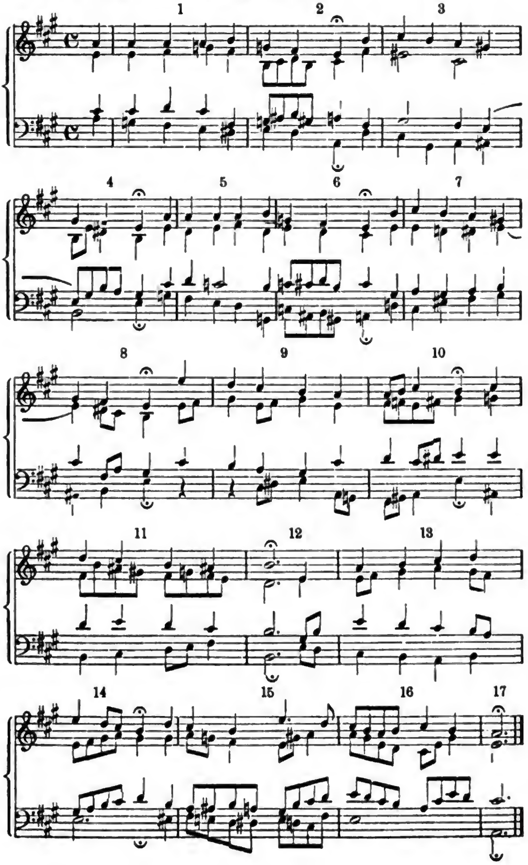


Joh. Seb. Bach.

Nr. 2. „Ich dank' dir, lieber Herre“.



Abt Vogler.

Nr. 2. „Ich dank' dir, lieber Herre“.



Choral III

Ach Gott vom Himmel sieh darein.

Vergleichungsplan der Schlußfälle.

Bach. E. A. E. A. H. A. E.
Vogler. H. D. — — — — —

Dieser Choral ist einer der schönsten und fließendsten von Bach, bis auf Takt 3, wo, um den Baß singend zu machen, im letzten Viertel $\begin{array}{c} f \\ \hline d \\ \hline e \end{array}$ zusammentreffen. Auch die Sechzehntel in der Melodie scheinen willkürlich eingeschaltet zu sein und der Natur des Chorals widerstrebend.

Choral IV

Es ist das Heil uns kommen her.

Vergleichungsplan der Schlußfälle.

Bach. A. H. A. H. H. Cis E.
Vogler. — — D. E. — — —

Ref. kann hier nicht unbemerkt lassen, wie Takt 3 und 7 in den drei Oberstimmen eine ganz andere Harmonie, als die dem Basse nach zu erwartende sich befindet, welches Bach offenbar dem Gange des Basses zu liebe getan hat. Da sich dergleichen noch öfters vorfindet, so drängt sich die Bemerkung auf, daß Bach oft, um den Gang einzelner Stimmen zu erhalten, die Harmonie opferte.

Die Begleitung Voglers zu diesem Choral ist ein Meisterstück, das durch seine vortreffliche, edle Haltung jeden entzücken muß. Die durchaus analoge Fortschreitung des Tenors und Basses, gleich der erste Eintritt des letzteren im 4. Viertel des ersten Taktes (und die Anwendung hiervon im Takte 6—7) ist ungemein reizend.

Choral V

An Wasserflüssen Babylons.

Vergleichungsplan der Schlußfälle.

Bach. G. G. G. G. G. D. E. A. D. G.
Vogler. H. — E. C. — — H. — G. —

Bei Bach fünf Schlußfälle in G, wovon der erste choralwidrig in der Terz schließt. Takt 2 zweites Achtel ist derselbe Fall wie im vierten Choral, wo die drei Oberstimmen eine dem Basse ganz fremde Harmonie bezeichnen. Takt 12—13 ist besonders mit unangenehmen Zusammentreffen des Tenors mit dem Basse überhäuft, wo Ref. nur im allgemeinen darauf verweisen und Voglers reine harmonische Bearbeitung als Gegenstück anführen kann. Seine zwei letzten Schlußfälle endigen in G, beim 18. Takt ein plagialischer, beim 21. ein authentischer.

Choral VI

Nun lob' meine Seel' den Herren.

Vergleichungsplan der Schlußfälle.

Bach. A. A. A. A. Fis. E. D. H. D. E. E. A.
Vogler. Cis — Fis — — — — — A. — H. —

Der erste Schlußfall bei Bach wieder in der Terz. Takt 21 das zweite Viertel nur zweistimmig. Takt 31—32 drängt sich Baß und Tenor, im Takt 43 windet sich der Diskant um den Alt.

Vogler hat überhaupt in diesem, wie in den meisten, einen ungleich größeren Harmoniereichtum entwickelt und doch nie von den Hilfsmitteln des Einschaltens von enharmonischen Nötchen usw. Gebrauch gemacht, um sich fließend zu erhalten. Merkwürdig ist im 14. Takte das Zusammenschmelzen von g und fisfis.

Choral VII

Christus, der ist mein Leben.

Vergleichungsplan der Schlußfälle.

Bach. F. F. C. F.

Vogler. D. A. — —

In diesem übrigens sehr schön geschriebenen Choral sind Takt 5, zweites Viertel, im Alt zwei Sechszehntel eingeschaltet, die zwar die Fortschreitung zweier Quinten decken sollten, aber ihn in seinem Flusse stören. Vogler hat in seiner Bearbeitung die Terzschlüsse, Takt 2—4, vermieden und überhaupt mehr Abwechselung hineinzulegen gewußt.

Choral VIII

Freuet euch, ihr Christen.

Vergleichungsplan der Schlußfälle.

Bach. F. As. F. As. B. F. C. As. F.

Vogler. — — — C. — — — Des. —

In den Takten 2, 8, 14, 16 und 20 hat Bach immer die letzten zwei Viertel in gleichen Akkorden anschlagen lassen, welches eine gewisse Einförmigkeit über das Ganze verbreitet, statt daß es Vogler immer mit einer Dissonanz verschönerte. Takt 19 trifft der Baß mit dem Alt $\frac{b}{as}\,\frac{as}{b}$ zusammen. Höchst kräftig und fest tritt bei Voglers Bearbeitung der Baß in den letzten vier Takten einher und verstärkt durch seinen analogen Gang das Gefühl des (Takt 20, fünfstimmigen) Schlusses.

Choral IX

Ermuntre dich, mein schwacher Geist.

Vergleichungsplan der Schlußfälle.

Bach. D. G. D. G. A. E. D. G.

Vogler. — C. — — — — — —

Sehr häufig kommt hier ein steifes Begegnen der Stimmen und durchgehenden Noten vor. Dem fließenden Gesange zu Gefallen hat Vogler im 11. Takte sich zwei, doch ungleiche Quinten erlaubt: $\frac{d}{\underline{gis}}\ \frac{e}{\underline{a}}$, die durch $\underline{e}$ statt $\underline{a}$ leicht vermieden würden.

Choral X

Aus tiefer Not schrei' ich zu dir.

Vergleichungsplan der Schlußfälle.

Bach. E. E. E. E. A. G. E.
Vogler. — A. H. — D. — —

Die vier Schlußfälle in E klingen einförmig.

Choral XI

Puer natus in Bethlehem.

Vergleichungsplan der Schlußfälle.

Bach. C. C. A. A.
Vogler. G. C. — —

(NB. Dieser Choral ist in der gedruckten Ausgabe Bachs Nummer 12 und der nächstfolgende Nummer 11.)

Wieder bei Bach zwei aufeinanderfolgende Abschnitte in C, die in diesem ohnedies kurzen Choral auffallend sind.

Choral XII

Jesu, nun sei gepreiset.

Vergleichungsplan der Schlußfälle.

Bach. B. C. F. C. B. C. F. C. A. C. C. D. C. D. G. C.
Vogler. G. — — — D. — — — C. — A. — E. G. — —

In der Tonart C begründet Bach gleich den ersten Schluß in B; außerdem sind der durchgehenden und nur übel zu-

sammenschlagenden Noten so viele, daß Ref. nur hauptsächlich Takt 17, 19, 38, 39 herausheben und bezeichnen muß.

In diesem Choral erscheint Vogler in seiner ganzen Größe. Welche Erhabenheit liegt in der Modulation! Takt 19—20, wie neu und überraschend kräftig ist sie in ihrem fünfstimmigen Gange. Wie arbeitet und drängt sich alles am Schlusse, der mit dem wahren Pomp des Kirchengesanges fünfstimmig einhertritt. Kurz, man darf nur sehen, um überzeugt zu sein, und Ref. schließt mit der gegründeten Hoffnung, daß die Welt dies Urteil bestätigen und dadurch vielleicht Vogler bewegen wird, ihr mehrere dieser Choräle und auch seine größeren Werke zu schenken.
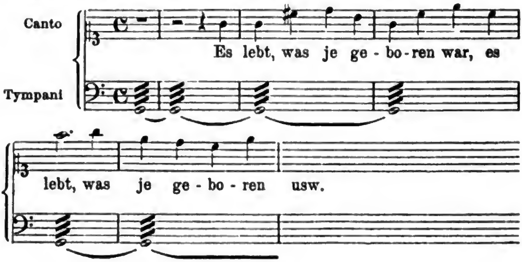
---

25 „Gott und die Natur“, Oratorium von G. Meyerbeer[18]) 1811

Unter den mancherlei Kunstprodukten, die uns seit einiger Zeit erfreuten oder langweilten, steht das am 8. Mai in dem Concert spirituel des Herrn Kapellmeisters Weber[78]) aufgeführte Oratorium von Schreiber[129]): Gott und die Natur, in Musik gesetzt von Herrn Meyerbeer, so ausgezeichnet in jeder Hinsicht da, daß es Ihnen angenehm sein wird, etwas Ausführlicheres als die Berliner und andere Zeitungen lieferten, über die Arbeit dieses vielversprechenden Künstlers zu hören, der so viele wissenschaftliche Bildung mit der vollkommenen Beherrschung der musikalisch-technischen Erfordernisse in sich vereint. Der Plan des Ganzen ist mit reicher Mannigfaltigkeit und ohne das Gesetz der Einheit zu stören entworfen. Volles Leben, schmeichelnde Lieblichkeit und besonders die echte Kraft des emporstrebenden Genies sind darin unverkennbar. Der erste Chor (C-dur) und die darauffolgende Fuge sind sehr weislich ganz mezzo tinto gehalten, und mir fielen nur

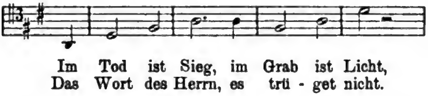
einige kleine Textverstümmelungen auf. Nr. 2 und 3. Baßrezitativ und Aria (Es-dur); das Rezitativ ist höchst sprechend und wahr. Daran schließt sich die Arie, bei deren großer Lieblichkeit man beinah bedauern möchte, daß ein Bassist sie zu singen habe, wenn nicht Herr Gern[218]) sie vorgetragen und mich überzeugt hätte, daß er auch in diesem Betrachte alle Wünsche befriedigen könne. In dieser Nummer ist die Stelle: da winkt er dem Licht, es schwebet hernieder, — sehr glücklich ganz entfernt gehalten von Haydns: es werde Licht — und zwar durch einen überraschend gehaltenen E-dur-Akkord der Blasinstrumente. Nr. 4 und 5, Rezitativ und Arie (aus B), gesungen von Herrn Eunicke[175]), wurde ein Lieblingsstück des Publikums. Man könnte zwar vielleicht sagen, es wäre schade, daß gleich anfangs zwei Arien von Männerstimmen aufeinander folgen; aber der Effekt des Blumenchors (Nr. 6 aus G), von bloßen Weiberstimmen vorgetragen, tritt dagegen wie eine freundliche Lichtgestalt hervor und wurde das zweite Lieblingsstück des Publikums, ja, veranlaßte ein eignes Sonett auf den Komponisten — so wie überhaupt mehrere Gedichte auf den Dichter und Komponisten in der Berliner Zeitung befindlich sind; — die Harfenbegleitung war aber leider so schwach, daß man sie kaum hörte. Nr. 7. Diskantarie (C-dur) ist von einer für Sopranarien seltenen Kraft (mir beinah das liebste Stück) und in eben diesem Geiste von Dem. Schmalz[151]) vorgetragen.

Daß diese Sopranarie nach dem Weiberchore folgt, ist, glaube ich, ein gegründeter Vorwurf, der dem Komponisten zu machen ist. Beide Stücke verlieren dadurch. Nr. 8. Chor der vier Elemente. Ein echt kontrapunktisches Meisterstück. Luft, Sopran; Feuer, Alt; [Erde, Tenor; Wasser, Baß.] Jedes trägt erst seinen eigenen Gesang mit dem, dasselbe charakterisierenden Akkompagnement vor; am Ende vereinigen sich alle vier Gesänge mit ihren [4] Akkompag-

nements — also acht Themata — sehr konsequent und besonders von hoher Wirkung da, wo das ganze mächtige Ensemble pianissimo wiederholt wird (in F-dur). So benutzt und so fließend und natürlich behandelt, mögen wohl allein derlei harmonische Kunststücke auf ihrer Stelle stehen und wirken, was sonst selten der Fall ist. Nr. 9 Baßrezitativ Nr. 10. Chor: Er war, er ist, und er wird sein. Schöne rhetorische Durchführung eines choralmäßigen vierstimmigen Gesanges, mit untermischten Soli a quadro der vier Hauptsingstimmen (in Es-dur). Nr. 11. Duett zwischen einem Zweifler und einem Gottesleugner, Tenor und Baß, wozwischen ein Chor von Männern Zuversicht und Glauben predigt. Die verschiedenen Charaktere sind ungemein treffend geschildert und das Ganze zu einem Gusse verbunden. Auch ist es gut gedacht, diesen ernsten Gegenstand bloß von Männern unter sich abhandeln zu lassen (in G-moll). An dieses Stück schließt sich der Chor (C-dur): Hörst du die Posaun' erklingen?, wo es mich sehr freute, daß der Komponist nicht die Plattitude beging, Posaunen hören zu lassen. Von hier fängt er an immer größer zu werden, bis ans Ende. Der Text wendet sich zur Auferstehung, wo alles Gestorbene zu leben wieder anfangen wird. Der Sopran tritt solo und pianissimo, nur von einem Paukenwirbel begleitet, nach der spannenden Stille einer Fermate ein:



Endlich tritt die Schlußfuge ein, deren Thema



die Posaunen erst per augmentationem so vortragen:



usw.

und womit der Komponist dann eine feurige Bewegung der Violinen verbindet und mit einer außerordentlichen Kraft auf das Ende losgeht. Die Instrumentierung ist durchaus gut berechnet, oft originell und neu. Alle Melodien, selbst die schmeichelndsten, bleiben in den Grenzen des ernsten Stiles. Möge Herr Meyerbeer auf dem Pfade der Kunst mit der Ausdauer, dem Fleiße und der Bescheidenheit fortwandeln, die man bisher an ihm so hoch schätzen durfte, und wir haben der Kunst reiche Früchte von ihm zu versprechen.

41

Schillers Ballade „Der Gang nach dem Eisenhammer“, Musik von Bernh. Ans. Weber

1812

Konzert zum Besten des Pensionsfonds für die Witwen der Mitglieder des Kgl. Orchesters, den 5. April 1812 zu Berlin.

Unter dem unabsehbaren Strome von Konzerten, die Berlin in diesem Winter überschwemmten, gehört das oben benannte in vieler Rücksicht zu den interessantesten, und Ref. besonders sah ihm mit lebhafter Erwartung entgegen,

weil es ein Tonstück enthielt, über dessen Wert er so manches widersprechende Urteil gehört und gelesen hatte.

Der Eisenhammer, Ballade von Schiller, mit Musikbegleitung von dem Königl. Preuß. Kapellmeister Herrn B. A. Weber[78]), war es, der gegeben wurde. Die Frage, ob und wie ein solches Gedicht in Musik gesetzt werden dürfe, hat schon viele Federn in Bewegung gesetzt. Ref. geht hier, indem er versuchen wird, eine Auseinandersetzung und Darstellung der musikalischen Behandlung zu liefern, von der Ansicht des Komponisten aus, der seine Töne als den Grund eines sich auf denselben erhebenden Gemäldes betrachtet, als den verstärkten dem Gefühle des Menschen näher gebrachten Ausdruck, den die Worte aussprechen, indem er in den Tönen lebt.

Daß von diesem Gesichtspunkte aus die Behandlung des Herrn Kapellmeisters Weber höchst gelungen zu nennen sei, ist keinem Zweifel unterworfen. Mit der weisen Sparsamkeit des vielerfahrnen, effektkundigen Meisters hat er in dieser Musik, wo die Empfindungen des Kräftigen und Starken stets die vorherrschenden sind, doch höchst vortrefflich immer noch etwas zu Steigerung seiner Kräfte zurückbehalten und gewisse Tonarten vermieden. Wahl, mächtig einherschreitender Rhythmus und vorzüglich schön berechnete Eintritte der Musik zur Deklamation bezeichnen, wieviel Herr Kapellmeister Weber durch sein Talent und Erfahrung zu leisten imstande ist.

Die Einleitung (C-moll) ist unruhig, leidenschaftlich und aufbrausend; man hört in ihr gleichsam das schadenfrohe Zuflüstern des Jägers und das kräftige Auflodern des Grafen.

Nach einem Halbschlusse in G zeigt der Komponist uns zum ersten Male, wie im Spiegel der Zukunft, den Eisenhammer (Es-dur) durch einen gewaltigen Rhythmus, den die Hörner und Fagotts fest und stark einhertreten

lassen, wo nach dreizehn Takten wieder die erste schnelle Figur C-moll eintritt und sich in Massen fortbewegt, bis endlich Oboe solo in C-dur erscheint und mit herzlichen, auf den ewigen Sturm und Drang wohltätigen Akzenten zu den Worten führt: „Ein frommer Knapp war Fridolin," die der Komponist ohne Musik sprechen läßt bis zu dem Verse: „Ihr klares Auge mit Vergnügen hing an den wohlgestalten Zügen" usw. Hier faßt die Oboe ihren Gesang wieder auf und wird nach zwölf Takten von der ersten Figur C-moll unterbrochen: „Darob entflammt in Roberts Brust, des Jägers, gift'ger Groll" usw. Von großer Wirkung ist nach den Worten des Grafen: „Was red'st du mir, Gesell" das auf die vorhergehende Halbkadenz in G erfolgende Des unisono mit Violinen. Nun unterbricht die Musik in immer kürzeren Absätzen die Reden, begleitet vortrefflich mit dem wiederkehrenden Anfangssatze, in D-moll, schadenfroh murmelnd, des Jägers Wut: „Nun ja, ich spreche von dem Blonden" usw. bis nach den Versen:

„Die gute Gräfin sanft und weich,
Aus Mitleid wohl verbarg sie's Euch,
Mich reuet jetzt, daß mir's entfahren,
Denn, Herr, was habt Ihr zu befahren!",

die mit klagendem, heuchelndem Klarinettsolo begleitet sind, — auf einmal der gräßliche Gedanke mit dem Eisenhammer die Seele des Grafen durchblitzt und die Musik mit der schon in der Einleitung angedeuteten Phrase hervorbricht (Es-dur). Ref. hält dies für eine der schönsten und wahrgedachtesten Stellen; die Musik malt nun ununterbrochen fort, und die Worte liefern die Deutung, z. B. „Der Funke sprüht, die Bälge blasen, als gält' es, Berge zu verglasen," usw. Nur wie Fridolin sagt: „Es soll geschehn," schweigt das Orchester, unterbricht nur kurz (in As-dur Klarinettsolo) die Rede und schließt sich in haltenden Noten wieder

an bei „Und froh der viel willkommnen Pflicht." — Sehr überlegt bereitet nun der Komponist schon den folgenden Kirchengesang durch choralmäßige Begleitung der Violinen zum Dialoge vor. Der Zuhörer fühlt sich mit an die geweihte Stätte gezogen, und lieblich erfreut ihn der Eintritt des Sanctus (in dem heiligen, noch nicht dagewesenen E-dur), von vier Singstimmen ohne Begleitung gesungen. Keiner wird dadurch sich gestört fühlen, es gehört zum Bilde, das Dichter und Musiker dem Gemüte vorzaubern wollen, und fragt nicht nach den Vernünftlern, die alle Wirkungen nur dann genießen zu können glauben, wenn sie sie anatomiert und als Geripp vor ihrem kalten Verstande stehen sehen. —

„Drauf, als der Priester fromm sich neigt"

ergreift die Violine wieder ihre haltende Begleitung usw. bis zu dem Amen, wo die Singstimmen schließen. Ohne Musik geht es dann bis zu den Worten: „Zwölf Paternoster noch im stillen." — Nun führt die Musik wieder die Schrecken des Eisenhammers vor uns.

Fridolin vernimmt die rätselhafte Antwort, überbringt sie seinem Herrn und entschuldigt sein Zögern:

„Die Messe, Herr, befahl sie mir
Zu hören, gern gehorcht ich ihr" usw.,

wozu die Violinen wieder (in F-dur) an das vorige Kirchliche erinnern. In Des mit einem Rinforzando treten nun die Violinen ein und schildern das Staunen und Schaudern über die Tat des Grafen, bis bei den Worten: „Nun ruft der Graf und steht vernichtet, Gott selbst im Himmel hat gerichtet," (B mit dem Septimenakkord) zum ersten Male die Pauken fortissimo einfallen.

Dieser Eintritt ist von der höchsten Wirkung. Scharen von Komponisten hätten ihre Liebe zu den Pauken nicht so lange an sich halten können, besonders da im Gedichte

so viel Stoff da war, sie zu benutzen; schon der Eisenhammer selbst, wie den ohne Pauken malen?, dann die mancherlei Schauder usw., aber diese heroische Entsagung um eines großen Effekts willen ist das, was den wahrhaft ausgezeichneten Komponisten charakterisiert.

Das Publikum ist ergriffen, zerschmettert von diesem Donner Gottes, der aber nur darum wirkt, weil er vorher zu nichts Profanerem gebraucht wurde, und nun, nach zwei Takten, in denen dieser Donner leise verhallt, Es-dur, tritt die Flöte (Solo in C-dur) in ihren höchsten Regionen ein und verbreitet eine Klarheit und Lieblichkeit, die ganz das göttliche Gefühl einer verhinderten Missetat und der geretteten Unschuld erweckt. Der Graf bringt Fridolin der Gräfin usw., und nach den Worten:

„Dies Kind, kein Engel ist so rein,
Laßt's Eurer Huld empfohlen sein;
Wenn schlimm wir auch beraten waren,
Mit dem ist Gott und seine Scharen“ —

bricht der vollendete Jubel in C-dur mit Trompeten und Pauken vereint los, in großen erhebenden Massen schließt das Ganze, und gewiß wird kein Zuhörer, ohne aufs innigste ergriffen zu sein, und mit dem lebhaftesten Danke für den herrlichen Genuß, den ihm der geistreiche Komponist bereitete, den Saal verlassen.

Die außerordentliche Wirkung dieses Schlusses liegt darin vorzüglich, daß erstens vorher trotz mancher lieblichen Melodie doch immer in denselben etwas Leidenschaftliches, Unruhiges lag und nun jetzt vollendete Klarheit auch in der Tonart erscheint, da der Komponist sich wohl hütete, das C-dur mehr zu berühren; und zweitens erscheinen hier zum ersten Male Trompeten und Pauken in ihrer eigentlichen Pracht, da vorher die Trompeten nur mit vier Hörnern vereint sich mit diesen so mischten und so behandelt

waren, daß der Zuhörer nicht an die gewöhnlichen Trompeteneffekte erinnert wurde, bis der vollendete Jubel es erlaubte.

Diese Arbeit wird ein bleibendes Denkmal des Genius des Herrn Kapellmeisters Weber sein. Gediegen und gedacht wird es überall seine Wirkung tun und sich über kleinliche Ansichten erheben.

Vergönnt sei es mir nun auch, ein Wort über die vollendete Deklamation des Herrn Generaldirektors Iffland[219]) zu sagen. Wie wohltuend ist es, einen Deklamator zu hören, der ein so hohes Leben in seine Deklamation zu bringen weiß und dabei so höchst richtig die feine Grenzlinie, die zwischen dieser und dem Theatralischen liegt, zu beobachten weiß. Möchten sich so viele Deklamationssüchtige an diesem herrlichen Vorbilde belehren, das mächtig und besonnen auf das Publikum wirkt.

Nächst diesem wurde vorher gegeben die Ouvertüre aus Tigranes von Righini[220]) und die Trauerkantate auf Haydns Tod von Cherubini[94]). Mad. Müller und Mad. Schmidt sangen ein Duett aus Sargino mit gewohnter Vollkommenheit. Herr Schwarz[221]) blies ein Fagottadagio und Rondo von Winter[121]) mit schönem vollen Tone, und der Liebling des Berliner Publikums, Herr Möser[222]), entzückte heute, wie immer, in einem Violinkonzerte von Kreutzer[116]) alle Freunde eines genialen, freien Spiels, welches ihm rein eigentümlich ist.

Das Königl. Orchester exekutierte alles mit Kraft und Präzision, und mit Freuden ergreift Ref. die Gelegenheit, sämtlichen Mitgliedern desselben für ihre große Bereitwilligkeit und Liebe, mit der sie ihn und Herrn Heinrich Bärmann[223]) in zwei Konzerten unterstützten, öffentlich seinen besten Dank darzubringen.

111

„Jsacco“, Oratorium von Fr. Morlacchi

1817

Wenn das Höchste und Heiligste des Lebens angeregt wird und die erhabenen Bilder und Erinnerungen der Religion die Seele durchdringen, da darf wohl der reinste Aushauch menschlichen Gefühles, die erhebende Tonkunst nicht fehlen.

Sie, die mehr Tochter als Nachahmerin der Natur, in ihrer feierlich geheimnisreichen Sprache, Andacht gebend und erzeugend, unmittelbar auf das Gemüt wirkt und tiefer Rührung Herrscherin ist.

Wie weise umfassen die kirchlichen Gebräuche die menschliche Empfindung: das höchste Leid in schauerlich feiernder Stille, das wiedergegebene Heil mit des Tones freiem Aufschwunge zum Schöpfer.

Herrlich und erhebend ist es, für diesen Zweck seine Kraft versuchen zu dürfen, und befriedigend könnte dem Künstler das Bewußtsein, gewirkt zu haben, genügen; aber wohl ist es ihm doch auch nicht zu verargen, wenn er das, was er mit Liebe schuf, auch dem Sinne seiner Zuhörer näher bringen möchte.

Selten erscheinend, schnell vorüberwandelnd ist das Resultat langer Anstrengung. Vergönnt mag es also sein, es gleichsam im Vorüberfluge etwas aufzuhalten, zumal, wenn man glaubt, in der Behandlung des Stoffes sich anderer Mittel als die Vorgänger bedient zu haben, deren Wirkung durch nähere Bezeichnung derselben weniger zweifelhaft den Zuhörer überraschen soll.

Herr Kapellmeister Morlacchi[224]) hat Metastasios[225]) Oratorium: Isacco, Figura del Redentore neu bearbeitet. Mit freundlich ehrendem Zutrauen hat er den Wunsch geäußert, daß ich in meines Vaterlandes Sprache das Organ sein möge, das seine Ansicht und Absicht bei der

Komposition dieses Oratoriums den Hörern desselben entwickle, und mit Freude und kunstbrüderlichem Eifer will ich es versuchen, seinem Willen zu entsprechen.

Die Masse der Hörer beurteilt sehr oft eine Arbeit bloß deshalb lieblos oder hart, weil sie nicht den Maßstab anlegt, nach dessen Verhältnissen das Werk geschrieben ist, oder es nicht aus dem Gesichtspunkte ansieht, wie der Komponist vermöge seiner Talente, Bildung und daraus entspringenden Überzeugung und Willen es notwendig nur sehen kann.

Im gewöhnlichen und allgemeinen Sinne ist deutsches Werk italienischem Sinne so fremd und unbehaglich, wie italienisches dem deutschen. Kunstbildung und Vertrautheit unterscheidet und liebt an jedem das in seiner Art Vorzügliche. Vollendete Wahrheit aber behauptet in allen Zonen ihre Rechte siegend über alle kritischen Ansichten, die am Ende doch auch nur in einer Wahrheit sich auflösen müssen.

Wünschenswert und wahrhaft befördernd ist aber jene Kritik, die wohlwollend mit den Augen des Komponisten sehen will, es ihm aber zugleich sagt, denselben dadurch sich selbst entschleiernd, ihm sein eigenes Geheimnis enträtselt, da jedes Wesen in der verzeihlichen und natürlichen Befangenheit des eigenen Gesichts- und Fähigkeitskreises lebt.

Rühmlich und volle Anerkennung verdienend ist es schon, wenn, nach dem Kunstglauben und Bedarfe eines fremden Landes gebildet, man fühlen lernt, daß dieses nicht ausreiche auf anderm Boden. Es ist dies schon ein schöner Schritt vorwärts auf der Bahn, und man hat dabei nur die Schwierigkeit noch zu beachten, die Form nicht für die Sache zu nehmen.

Herr Kapellmeister Morlacchi hat dieses rühmliche

Streben schon in seinen letztern Arbeiten an den Tag gelegt und bei diesem Oratorium [vielleicht] noch mehr im Sinne und Auge gehabt.

Die frühere Behandlung des Textes war nach seiner Ansicht auch nur den Forderungen früherer Zeit angemessen. Die Secco Recitativi, vielen Arien und wenigen Chöre verbreiteten eine Leere, die dem an musikalischen Reichtum gewöhnten Ohre der jetzigen Musikwelt kaum genügen würde. Er hat also das Ganze in musikalisch bestimmtere Formen gekleidet; die Worte, außer den sich als Arien, Duetten usw. aussprechenden Musikstücken, nicht sowohl bloß als akkompagnierte Rezitative behandelt (wo die Wahrheit des Ausdrucks doch noch größtenteils das Verdienst des Sängers ist), sondern er hat dieselben an eine bestimmtere musikalisch-rhythmische Deklamation gefesselt, wodurch das Ganze mehr zu einem großen, in verschiedenen Takt- und Tempoarten sich bewegenden Musikstücke wird.

Nächstdem lag ihm bestimmte Charakterzeichnung der handelnden Personen am Herzen, und sinnreich suchte er mehreren Stellen des Textes, die nur für eine Stimme berechnet waren, Stoff zu Duetten, Terzetten und Chören abzugewinnen, ein Verfahren, was wohl lobenswert erscheinen kann in dem Gefühle des Bedürfnisses desselben, und da es Frevel gewesen wäre, eines Metastasio Dichtung mit fremden Einschiebseln zu verunstalten, welches weniger durch einige Abkürzung desselben zu befürchten war.

Hiermit glaube ich nun den Willen und die Ansicht des Komponisten ausgesprochen zu haben, und es würde mich innig freuen, wenn ich dadurch zur erhöhten Wirkung seiner Absicht beizutragen imstande war.

Der Weg zum Ziele ist breit und mannigfach gestaltet, wir haben alle Platz darauf; er ist auch steil, wohl uns, wenn wir uns alle die Hände bieten; Freude, Friede und

Gedeihen der hohen Kunst seien der Erfolg! So rufe ich im Namen aller es mit ihr redlich meinenden Künstler aus.

---

39 Einige Worte über die E moll-Messe von Gottfried Weber[21]) 1811

Der Autor dieser Messe ist Ref. schon seit mehreren Jahren aus der Musikalischen Zeitung und anderen Blättern als scharfsinniger und gründlicher musikalischer Kunstrichter bekannt, und es war ihm daher desto erfreulicher, in der hiesigen Hofkapelle eine musikalische Produktion von demselben zu hören. Die vielfachen Kenntnisse, welche G. Weber in jenen theoretischen Aufsätzen und wieder neuerdings in seinen Rezensionen in dem Heidelberger Jahrbuche der Literatur entfaltet hat, ließen allerdings nichts Gewöhnliches erwarten.

Der Verf. beurkundet auch in der Tat in diesem Werke tiefes Studium der Harmonie und vorzüglich eine schöne Freiheit ästhetischer Ansichten; aus dieser letzten aber allein steigt die Blüte jeder Kunst, und in ihrem Mangel ist der Grund zu suchen, warum die Töne so vieler fertigen Komponisten kein Leben von sich hauchen und nur als Schall dem Ohre schmeicheln, nicht als Wort zur Seele dringen. — Gleich am Eingange ergreift das Kyrie den Betenden mit ernster Heiligkeit und bereitet durch einen erhaben schreitenden Gesang bei immer schwellender Bewegung in den Violinen den Geist zu dem großen Gedanken der Gegenwart Gottes, daher auch dasselbe mit schönem Vorbedacht beim Sanctus, aber in der harten Tonart, wiederkehrt. Ref. bedauert vorzüglich wegen des verlorenen Kontrastes,

welcher so sehr hebt, das Gloria nicht gehört zu haben, weil in dieser Zeit das Gloria in der Messe wegfällt. — Schön gedacht ist das Credo, wo gegen die trockene Deklamation des Glaubensbekenntnisses die Stelle „et incarnatus est“ usw. in harmonischer Fülle und mit frischem Farbenglanz herrlich hervortritt, eine Lichtstelle des ganzen Werkes; dahingegen hätte Ref. bei der Fuge „Osanna“ eine vollkommene Durchführung gewünscht, wo sich der Verf. mit einer kurzen aber vielversprechenden Skizze begnügt. Neu und deshalb ohne Zweifel vielen anstößig ist die Behandlung des Agnus Dei. In der lieblichsten Methode ($^6/_8$ Takt) führen zuerst Sopran und Alt, dann, sie ablösend, Tenor und Baß den Gesang, bis endlich alle vier Stimmen ineinandergreifen und sich in der schönsten Vereinigung durchdringen. Der als Folie dienende Zwischensatz wirft nach Ref. Urteil einen zu starken Schlagschatten ins Ganze und führt durch seine Trockenheit zu weit ab von dem Hauptsatze, so vortrefflich er auch zu ihm zurückführt. Manche Kunstrichter werden zwar gerade der Lieblichkeit wegen, welche in diesem Agnus dei vorherrscht, dasselbe aus der Kirche verweisen wollen, als nicht dem strengen Kirchenstil angemessen. Allein mit Unrecht. Warum soll nicht das Lamm Gottes den Menschen in einer kindlich-freundlichen Gestalt erscheinen? Warum sollen wir immer vor der Gottheit niederfallen, von ihrem Glanze geblendet? Warum nicht auch vertrauend ihre zur menschlichen Gestalt gebrochenen Strahlen anblicken und näher mit ihr Umgang pflegen, wie ja die Bibel auf jeder Seite lehrt? Die Größe beten wir an, ihr Abstand ist unermeßlich, und sie wirft uns als Würmer des Staubes zu Boden; aber die Liebe können wir erreichen durch Wiederlieben, und sie macht uns der Gottheit gleich und des Himmels fähig. In diesem Geiste ist das Agnus dei von Gottfr. Weber komponiert; liebend, freundlich und beruhigend schwebt das Lamm Gottes her-

nieder und entläßt den Beter vertrauter mit der Gottheit aus dem Tempel.

Eine wahre Bereicherung der guten Musik wird es sein, wenn dieser denkende Komponist seine Produktionen dem Publikum nicht vorenthält.

C.

„Dramatisch-musikalische Notizen“

(Einführende Bemerkungen in aufzuführende Opern)

Prag 1815/16—Dresden 1817—20

Als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurteilung neu auf dem Landständischen Theater zu Prag erscheinender Opern zu erleichtern.

Vorwort

— — Der rohe Mensch ist zufrieden, wenn er nur etwas vorgehen sieht; der Gebildete will empfinden, und Nachdenken ist nur dem ganz Ausgebildeten angenehm. — —
Goethe.

— — Der Lauf der Begebenheiten hat dem Genius der Zeit eine Richtung gegeben, die ihn je mehr und mehr von der Kunst des Ideals zu entfernen droht. Diese muß die Wirklichkeit verlassen und sich mit anständiger Kühnheit über das Bedürfnis erheben; denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit, und von der Notwendigkeit der Geister, nicht von der Notdurft der Materie, will sie ihre Vorschrift empfangen. Jetzt aber herrscht das Bedürfnis und beugt die gesunkene Menschheit unter sein tyrannisches Joch. Der Nutzen ist das große Idol der Zeit, dem alle Kräfte frönen und alle Talente huldigen sollen. Auf dieser groben Wage hat das geistige Verdienst der Kunst kein Gewicht, und, aller Aufmunterung beraubt, verschwindet sie vor dem lärmenden Markte des Jahrhunderts. Schiller.

Die trefflichen Worte Goethes und Schillers mögen hier zur Einleitung dienen, und es wird zugleich der Leser — auf dessen Nachsicht ich bei meinen Versuchen rechne — es mir nicht verdenken, wenn ich hinter den Äußerungen großer Männer zugleich eine Art von Schutzwehr bei meinem neuen, etwas gewagten Unternehmen suche. Ich fühle mich zu demselben durch die Stelle, auf der ich stehe, aufgefordert, indem die schöne Pflicht auf mir ruht, durch die

freundlichen Leistungen der Kunst auf die Gemüter und den Geschmack des Publikums zu wirken.

Die schöne Zeit, wo die Segnungen der allgemeinen, dauernden Ruhe jeden Menschen befeuerten und aufmunterten, seine freien Stunden den schönen Künsten und Wissenschaften zu widmen, — wo die Erscheinung eines neuen Kunstwerkes das Gespräch des Tages und aller geselligen Kreise war, wo jedermann — nicht von stürmischen Anregungen von außen gedrängt — sich frei und gern mit dem Höhern des Lebens beschäftigte als Bedürfnis einer fühlenden Seele und Nahrung des Geistes: diese schöne Zeit war uns lange geraubt und dadurch natürlich auch die notwendig teilnehmende Aufmerksamkeit des Publikums auf die Erzeugnisse der Kunst.

Ein wahrhaft gutes Werk bewährt freilich in der Länge der Zeit seine Vorzüge und weiß sich die Teilnahme der Menge zu verschaffen, indem es endlich durch wiederholte Anklänge zum Gemüte spricht. Ganz anders ist aber doch die Wirkung, wenn das Gemüt schon gleichsam vorbereitet auf den Genuß ist, der seiner wartet.

Es ist mit allen Verhältnissen im Leben so. Sucht nicht jeder in den Kreis einer Gesellschaft von einem schon geachteten Teile derselben eingeführt zu werden, während dieser durch einige bezeichnende Worte das Wesen seines Eingeführten der Gesellschaft kenntlich zu machen sucht? Von der Geburt bis zum Tode haben wir Patenstelle vertretende Freunde.

Es sei also auch mir erlaubt, die meiner Obhut und Pflege anvertrauten Werke bei ihrem Erscheinen demjenigen zu empfehlen, dessen Dienst, dessen Erheiterung, dessen Bildung sie geweiht sind.

Ich habe dabei freilich mich vorzüglich vor einer gefährlichen Klippe zu hüten, nämlich davor, daß — indem ich die ihn vorzüglich bezeichnenden Eigentümlichkeiten,

den Kunstlebenslauf und Charakter meines Pfleglings und dessen Schöpfers berichte — nicht etwa das, was bloß einen Gesichtspunkt zur richtigen Beurteilung desselben aufstellen soll, schon als ein vorgegriffenes Urteil über ihn erscheine. Dies hieße die schönsten und heiligsten Rechte der Volksstimme verletzen.

Indem ich die Gefahr kenne, glaube ich sie auch schon halb überstanden zu haben, und mein Streben, die Klippe zu umgehen, wird es beweisen.

Dessenungeachtet halte ich es für notwendig, auch hier auf Nachsicht für den Eifer zu rechnen, der mich vielleicht zuweilen für die gute Sache zu weit führen möchte, indem auch hier nur der Enthusiasmus, der den Künstler belebt und den er so gern aller Welt einzuflößen wünschte, mich zuweilen über die Grenzen des trockenen Berichts leiten könnte.

Vor allem wird mir eine heilige Wahrheitsliebe das erste Gesetz sein; sie ist die strengste Pflicht vor dem Richterstuhl des Publikums. Ich werde die früheren Schicksale der erscheinenden Werke nicht mit Stillschweigen übergehen, ohne dabei für ihr künftiges besorgt zu sein. Nicht jede Pflanze gedeiht in jedem Boden. Was ihr in einem Klima Blüten und Schönheit schenkt, kann ihr im andern verderblich werden. Eine sorgfältige Pflege wird wenigstens Mißgestalten verhüten, und in dem Streben zum Guten sollen mich auch einseitige Meinungen einzelner, die, ohne ein eigenes Urteil zu besitzen, nur vergleichungsweise zu richten imstande sind, nicht irre machen, denn die Erfahrung hat gelehrt, daß die Gesamtstimme des Publikums beinahe immer gerecht sei, [und daß manches Schöne hier erkannt wurde, was selbst die Bewohner der Kaiserstadt, deren Maßstab wir uns so oft anlegen lassen müssen, nicht, oder erst später zu schätzen wußten. Schließlich sei mir noch der Wunsch erlaubt, mein Streben für das Gedeihen

der guten Sache überhaupt nicht gemißdeutet und mit Liebe aufgenommen zu sehen].

---

65 „Alimelek", 1815
Oper von Meyerbeer

Alimelek, Wirt und Gast, oder: aus Scherz Ernst. Komische Oper in zwei Akten, gedichtet von Wohlbrück, in Musik gesetzt von Meyerbeer.[18])

Es ist mir sehr erfreulich, sogleich zum Anfange einen Gast einführen zu können, der gewiß selbst seine Zuhörer bewirten wird und dem man auch deshalb eine verdoppelte Aufmerksamkeit gern schenkt, weil er ein echtes deutsches Originalwerk ist.

Ungern blickt Ref. auf das Repertoire der deutschen Bühnen, das er überschwemmt mit fremden Erzeugnissen sieht, die uns noch meistens durch schale Übersetzungen, lokal-notwendig scheinende Verstümmelungen, von der Laune eines einzelnen gewichthabenden Mitgliedes oft erzeugt, nicht einmal in ihrer ganzen Eigentümlichkeit erscheinen und größtenteils ihren glücklichen Erfolg dem Rufe von außen zu verdanken haben.

Der Dichter dieser Oper, Herr Wohlbrück[178]), ist selbst Schauspieler; früher in Hamburg, gegenwärtig Mitglied des königl. Hoftheaters zu München. Ein vielseitig gebildeter Mann, der als trefflicher, einsichtsvoller Künstler überall geliebt und geschätzt ist. Kenntnis des Theaters, sprechende Zeichnung der Charaktere und Herrschaft über die Sprache sind ihm eigen. Außer diesem Operngedicht verdankt ihm die deutsche Bühne noch mehrere andere Werke, die ich später zu berühren Gelegenheit finden werde.

Der Kritik zu begegnen, muß ich bemerken, daß man die im ersten Finale erscheinenden Sklavinnen (als eine große Verletzung der türkischen Sitten) nicht dem Dichter zur Last legen darf, sondern daß sie erst in Wien, wahrscheinlich um das — Theater zu füllen und Weiberstimmen zum Chore zu gewinnen, eingeschaltet worden sind.

Der Komponist, Herr Meyerbeer, einer der ersten, wenn nicht vielleicht der erste Klavierspieler unserer Zeit, ist der Sohn eines geachteten Hauses in Berlin[226]) und hat sich aus reiner Liebe zur Sache ganz der Kunst geweiht.

Nebst einer vorzüglichen literarischen Bildung und Sprachkenntnis ist er einer der wenigen Komponisten neuerer Zeit, die sich das ernste Studium der Kunst in ihren geheimsten Tiefen angelegen sein ließen. Nächst eigenem Denken und Forschen verdankt er auch dem zweijährigen Umgange des Abts Vogler[11]) einen großen Teil seiner Bildung. — Lebendige, rege Phantasie — liebliche, oft beinahe üppige Melodien — richtige Deklamation — musikalische Haltung der Charaktere — reiche, neue Harmoniewendungen — sorgfältige, oft in überraschenden Zusammenstellungen gedachte Instrumentation — bezeichnen ihn vorzüglich. Als Anerkennung seiner [vorzüglichen] Talente ernannte ihn schon vor drei Jahren S. K. H. der Großherzog von Hessen-Darmstadt aus eigenem Antriebe zu seinem Kammerkompositeur.

Diese Oper ward zuerst für das Königl. Hoftheater zu Stuttgart geschrieben und mit Beifall aufgenommen. Später arbeitete sie der Komponist in Wien nach den vorhandenen Lokalrücksichten um.

Sie erschien auf dem Theater nächst dem Kärntnertore und mißfiel, oder vielmehr die eingetretenen ungünstigen Umstände erlaubten ihr nicht, sich mit dem Publikum vertraut zu machen, da sie nur einmal gegeben wurde.

Ohne im ganzen der dortigen Aufführung dieser durch

ihre höchst mannigfaltigen feinen Nuancen, die beinahe den Ensemblevortrag eines Quartetts erfordern, schwierigen Musik zu nahe treten zu wollen, bemerke ich bloß folgende Haupttatsachen: Die Rolle des Alimelek war für den Sänger Herrn Ehlers[74]) geschrieben und berechnet, eingetretene Verhältnisse hinderten diese Besetzung, Herr Forti[227]) übernahm die Rolle. Die Melodieformen wurden geändert und ihres ursprünglichen Reizes beraubt, ganze Musikstücke transponiert, und — nachteillos für die Verdienste des Herrn Forti sei es gesagt — das für die Individualität des Herrn Ehlers so passende Spiel und Leben der ganzen Rolle konnte nicht auf dieselbe Weise hervortreten, wodurch dieser letztere Künstler sich so lange die Gunst des Publikums erworben hatte.

Mlle. Buchwieser hatte aus physischen Ursachen an dem Abend nicht die Kraft, ihre Rolle so gut zu geben, wie man es von dieser trefflichen Meisterin gewohnt ist, und zog sich — der Liebling des Publikums — jenen Tag den laut ausgesprochenen Unwillen desselben zu.

Daß dergleichen Zufälle hinreichend sind, ein Kunstwerk, dessen Gedeihen und Leben an so zarten Fäden hängt, für den Augenblick zu stürzen, ist klar. Tausend andere Nebenumstände ungerechnet, die so leicht ungünstig einwirken, wozu ich, nach meiner Ansicht, sogar auch die Anwesenheit eines Komponisten selbst rechne. Die Persönlichkeit erregt zu viele vorgefaßte Meinungen dagegen und dafür, und Partei entsteht eher als die Sache selbst.

Die Zeit reift alles und ist der natürliche Alliierte der guten Sache.

Don Juan wurde bei der ersten Vorstellung in Frankfurt ausgezischt. Joseph in Ägypten in Wien vor einigen Jahren beinahe ebenso: — jetzt — entzückt er das Publikum. — —

71 „Die Jugend Peters des Großen“, Oper von Weigl 1815

Dienstag, den 26. Dezember, erscheint zum ersten Male auf unserer Bühne: Die Jugend Peters des Großen, eine Oper in 3 Akten nach Bouilly, frei bearbeitet von F. Treitschke[228]), mit Musik von Weigl[138]).

Ich brauche wohl nur den Namen des Komponisten zu nennen, um damit eigentlich aller weiteren Erklärung und Andeutung überhoben zu sein. Das Publikum, das sich Herr Kapellmeister Weigl durch seine liebliche Ideenfülle und Effektkenntnis gewonnen hat, wird mit Vergnügen einem der letzten Erzeugnisse seiner Muse entgegensehen, die nach einer Art von ruhendem Stillstande von der Komposition der „Schweizerfamilie“ an, eine neue Richtung und Gang gewonnen zu haben scheint, wenn man ihre Schöpfungen seit dieser Zeit mit den früheren Epochen dieses Künstlers zusammenhält. Es ist immer anziehend, zu sehen, wie Künstler und Publikum sich gegenseitig formen, bilden und leiten. Wie ein gelungenes Werk, das die Aufmerksamkeit der Welt auf sich zog, nicht nur Nachahmer und Nachäffer von allen Seiten entstehend macht, sondern wie es auch den Schöpfer desselben bestimmt, auf dem einmal mit Erfolg betretenen Wege fortzuschreiten und sich lieber den sicher den Effekt bewirkenden Mitteln zu vertrauen und sie beizubehalten, als durch neue Versuche den schönen lockenden Beifall des Augenblicks und der Zeitgenossen aufs Spiel zu setzen.

Die in die erste und italienische Epoche dieses Meisters fallenden Werke unterscheiden sich bedeutend von seinen letzteren in Stil und Haltung. Beide haben ihr Publikum gefunden, und auch in Prag sind „Der Korsar aus Liebe“ und „Die Schweizerfamilie“ Lieblinge der Theaterbesuchenden. Der Ton und die Farbe, die in letzterer Oper lebt, hat

sich im Komponisten auch bei dieser neuen forterhalten. Einfach schmeichelnde Melodie mit allem Reiz der ihm seit erwähnter letzteren Epoche eigentümlich gewordenen Instrumentation werden auch ihr Freunde sichern. Vor allem muß ich der Ouvertüre als eines ungemein klar gehaltenen, feurig strömenden Musikstückes voll Instrumentaleffekt erwähnen, die ich für eine der gelungensten dieses Meisters halte.

In Hinsicht der Behandlung des Stoffes, der die interessante Zeit des sich selbst zum Schiffszimmermann machenden Zars, der kein Mittel zur Beförderung seines großen Zwecks für ihn erniedrigend hält, umfaßt, ist die Hand des sie ursprünglich bearbeitenden Franzosen unverkennbar, der seine Nationalgalanterie gern selbst dem rauhen kräftigen Herrscher angemodelt hätte. Herr Treitschke hat dagegen manches neueren Beziehungen näher zu rücken versucht, wozu auch die Zeit, in der die Oper geschrieben wurde, nämlich während der Anwesenheit der erhabenen Monarchen in Wien, veranlaßt haben muß und dem Interesse des Ganzen nur zuträglich sein kann, da alles zunächst Liegende und ihn Umgehende der Mensch willig in freundlicher Anregung wieder vor sich sieht und durch Phantasie so gerne Vorzeit und Gegenwart beziehend vereinigt.

---

73 Joconde, Oper von Isouard — 1816

Donnerstag, den 11. Januar, zum ersten Male: Joconde oder: die Abenteurer. Eine komische Oper in drei Aufzügen, nach dem Französischen des Etienne von J. R. von Seyfried[83]). Die Musik von Niccolo Isouard[156]).

Seit einigen Jahren fangen die Erzeugnisse der französischen Muse an, hauptsächlich das Repertoire der deutschen Bühnen zu füllen, und der Geschmack an diesen leicht dahinspielenden Weisen, die mit einer liebenswürdigen Oberflächlichkeit angenehm zu unterhalten wissen, nimmt mehr und mehr überhand. Unter den letzteren Erscheinungen dieser Art scheint sich die Oper Joconde in mancher Hinsicht auszeichnen zu wollen. Der Komponist der Aschenbrödel und so mancher anderen gern gesehenen komischen Oper hat hier nebst den an ihm schon gekannten Vorzügen, einer echt heiteren Laune, Kenntnis des Theatereffekts usw., sich auch selbst sogar hin und wieder bis zur italischen Gesangslieblichkeit gewendet und dadurch gewiß nicht die Zahl seiner Verehrer vermindert.

Bemerken zu müssen glaube ich, daß jeder, der die Oper kennt, über ihren Namen sich befremdet fühlen muß, nicht nur, daß das deutsche: Die Abenteurer gar nicht das französische: Coureurs d'aventures richtig gibt, sondern daß Joconde zum Helden des Stückes gemacht wird, indem er doch nur eine, ins Ganze nicht bedeutender eingreifende Rolle spielt, als beinahe alle übrigen, ja, an Interesse mancher nachsteht. Da wir Gelegenheit hatten, die Übersetzung mit dem Originale zu vergleichen und manche sie demselben näherbringende Änderung zu machen, so fiel der Verdacht weg, als ob lokale Subsistenz in Wien diese Anordnung erzeugt hätte, wo man bloß eine Arie des Grafen unübersetzt ließ und im übrigen dem Originale so treu geblieben ist, als die Eile, mit der gewöhnlich solche Arbeiten übernommen werden, und die schwere Beweglichkeit unserer ernsten Sprache, im Vergleiche mit dem spielenden doppelsinnigen Witze der französischen, erlaubten. — Nur das ausgezeichnete Glück, das diese Oper in Paris und Wien unter diesem Titel gemacht hat, konnte bestimmen, ihr auch denselben hier zu lassen, und, durch ihn verleitet,

zu dem Irrtume Gelegenheit zu geben, das Hauptinteresse auf einer Person ruhend, wie im Johann von Paris usw., zu glauben, wo im Gegenteil hier mehr in dem lebendigen Ineinandergreifen des Ganzen und in den pikant herbeigeführten Situationen die Ursache des Beifalls zu liegen scheint.

---

76 „Die Strickleiter", Oper von Gaveaux 1816

Heute, Sonntag, den 11. Februar, erscheint zum ersten Male auf unserer Bühne eine Oper in einem Aufzuge, unter dem Titel: Die Strickleiter, nach dem Französischen des Planard von Treitschke[228]), mit Musik von Gaveaux[229]), dem Komponisten des Kleinen Matrosen und mehreren andern kleinen, in Frankreich und Deutschland beliebten Opern. An dieser hier ist zwar nur eine geringe Zahl der Musikstücke sein Eigentum geblieben, indem man in Wien vier andere einlegte; da sie aber so glücklich gewählt sind, daß sie (außer dem ersten Duett) alle denselben musikalischen Geist atmen und gewiß das Ganze zu einem sehr lieblichen Bukett vereinen, nun so mag dieses leider überall so überhand nehmende Unwesen, einem Kunstwerke oft die fremdartigsten Teile zum Nachteile des Schöpfers desselben in den Augen der Ununterrichteten aufzudringen, an dieser Stelle beifällig aufgenommen werden.

Dem Zwecke dieser Notizen gemäß unterrichte ich den aufmerksamen Musikfreund hiermit von der Wahl der Musikstücke nach der Reihenfolge: Nr. 1. Duett von Weigl[138]), Nr. 2. Kavatine von Spontini[118]), Nr. 3. Duett Polacca original, Nr. 4. Duett von Isouard[156]), Nr. 5. Ariette von Gyrowetz[48]). Nr. 6. 7. 8. 9. Original.

In Intrige und Charakterbestimmung wird man die französische Gewandtheit und Gewohnheit in Verarbeitung des Stoffes wiederfinden. Das Ganze ist heiter und fröhlich, hat sich in Wien mit Glück erhalten und ist dessen auch gewiß wert.

---

93 **1816**

„Athalia“, Oper von Poißl

Heute, den 21. Mai, erscheint zum ersten Male auf unserer Bühne Athalia, eine große Oper in drei Akten von G. Wohlbrück[178]), mit Musik vom Freiherrn v. Poißl[231]) in München. Ein kräftig schöner Zug deutschen Kunstvermögens blüht in dem ausgezeichneten Talent des Barons Poißl, und es gereicht mir zur großen Freude, das verehrte Publikum auf eines seiner gelungensten Werke aufmerksam machen zu können, nachdem ein großer Teil Deutschlands seine Werke schon mit großem Wohlgefallen, ja meistens mit Enthusiasmus aufgenommen hat. Herr Baron von Poißl, k. bayer. Kammerherr und des St. Georgen-Ordens Ritter, hat sich gänzlich der Kunst geweiht und ihr seit ungefähr zehn Jahren allen Zeit- und Kraftaufwand gewidmet, deren es bedarf, um eine bedeutende Stufe zu erreichen. Eigenes Studium und Freundesrat des trefflichen Kapellmeisters Danzi[15]) waren seine zweckdienstlichsten Hilfsmittel. Nachdem er schon mehrere Werke der Bühne und Kammer geliefert hatte, befeuerte ihn vorzüglich die mit einem in München wirklich beispiellosen Enthusiasmus aufgenommene italienische Oper in zwei Akten: „Ottaviano in Sicilia“, sich gänzlich der dramatischen Muse zu weihen. Mit wissenschaftlichen Kenntnissen, ja selbst mit dichterischen Talenten begabt, wie er an seiner selbstverfaßten letzten

Oper: „Der Wettkampf zu Olymphia", nach Metastasio[225]) in gebundener Rede bewies, hatte er das Glück, einen großen Schritt zur vollendeten Kunstbildung voraus zu haben; in kurzer Zeit gingen aus seiner rastlosen Tätigkeit obige benannte Opern, dann „Aucassin und Nicolette" in drei Akten nach Sedaine von Hiemer[16]), über die Hälfte der Oper „Merope" und eine Anzahl Konzert-Arien usw. hervor.

Rein eigentümlich ist ihm, nebst großer Sorgfalt und Wahrheit der Deklamation, jugendlicher, reicher Harmoniefolge und zweckdienlicher mannigfaltiger Instrumentation, eine sich sehr zu italienischer Gesanglieblichkeit hinneigende Melodieform, die neben ihrer Weichheit noch das Verdienst einer großen Singbarkeit und das gewisse Kehlgerechte hat, dessen Vernachlässigung man so oft deutschen Komponisten zum Vorwurf machen will. Die trefflichen Sänger und Sängerinnen, wie eine Bertinotti[232]), Harlas[28]), Brizzi[160]) usw., die Baron Poißl Gelegenheit hatte, sowohl oft zu hören, als hauptsächlich auch zuerst mit Vorliebe für sie zu schreiben, mögen den Hauptgrund zu dieser schätzbaren Eigenschaft gelegt haben.

Die Oper Athalia, von der ich jetzt vorzüglich beziehungsweise sprechen werde, besitzt diesen Vorzug ebenfalls in hohem Grade, gehört aber im ganzen mehr der deklamatorischen Gattung an; ihre Rezitative enthalten gewiß des Musterhaften in dieser Rücksicht vieles. Sinnig sind die Hauptmomente der Handlung und des Gefühles durch gewisse eindringende und herrlich wiederkehrende Melodien zusammengehalten und bezeichnet. Was früher Ahnung war, kehrt bestimmt später in voller erfreulicher Gewißheit wieder. Voll dramatischer Wahrheit schreitet alles fort. Schaudererregend tritt der Charakter Athaliens hervor, im Gegensatze zu der würdevollen Erhabenheit in der Melodie des Hohenpriesters, der innigen Sorgfalt Josabeths, der reinen lieblichen Kindlichkeit Joas', der Opfer-

knabenchöre und der gesamten Kraft und edlen Haltung der Chöre des auserwählten Volkes. Ich begnüge mich schließlich, zu bemerken, daß von seiten des Dichters auch Treffliches geliefert worden und auf den versifizierten Dialog und die Musikstücke jene wahrhafte Liebe zur Sache verwendet ist, die sich bescheiden mit dem Bewußtsein begnügt, alle Kräfte und Fleiß verwandt zu haben, da selten in Deutschland dem Dichter eine eigentliche Würdigung zuteil wird.

In München, Stuttgart, Frankfurt und Darmstadt ist „Athalia“ und andere Opern des Komponisten gegeben worden, und in Berlin sieht man ihrer Aufführung entgegen.

Folgende Nachrichten über den Zustand des Königreichs Juda, besonders in gottesdienstlicher Hinsicht, werden manchem vielleicht nicht unangenehm sein.

Man weiß aus der heiligen Schrift, daß das Königreich Juda aus den zwei Stämmen Juda und Benjamin bestand, und daß die anderen zehn, nachdem sie sich gegen den Rehabeam empört, das Königreich Israel ausmachten. Da die Herrscher von Juda aus dem Hause Davids waren und in ihrem Erbteil die Stadt Jerusalem und der Tempel lag, so begaben sich alle Priester und Leviten unter ihren Zepter und blieben ihnen immer getreu, denn es war, seit der Salomonische Tempel erbaut worden, nicht mehr erlaubt, anderswo zu opfern, und der gesetzmäßige Gottesdienst fand demnach nur in Juda statt. Diese Priester und Leviten machten einen sehr zahlreichen Stamm aus. Sie teilten sich in verschiedene Klassen, die nach der Reihe, von einem Sabbath zum andern, den Tempeldienst versahen. Die Priester waren aus der Familie Aarons und durften allein dem heiligen Amte vorstehen. Die Leviten besorgten den Gesang, die Zubereitung der Opfer und die Wache des Tempels. Diejenigen, welche die Wache hatten, wohnten, sowie

der Hohe Priester, in den Hallen, mit denen der Tempel umgeben war, und die einen Teil des Tempels selbst bildeten. Das ganze Gebäude hieß überhaupt das Heiligtum, und insbesondere nannte man aber so den inneren Teil desselben, in welchem die goldenen Leuchter, der Rauchaltar und der Schaubrottisch sich befand. In dem Allerheiligsten stand die Bundeslade, und der Hohepriester durfte nur ein einziges Mal im Jahre am Versöhnungstage hineingehen.

So viel im allgemeinen, jetzt zu den besonderen Begebenheiten: Joram, König von Juda, Josaphats Sohn und der siebente aus dem Hause Davids, heiratete Athalia, Tochter des Achab und der Jesabel, die beide, vornehmlich aber Jesabel, wegen ihrer blutigen Verfolgungen der Propheten berüchtigt sind. Athalia, nicht weniger gottlos als ihre Mutter, riß sehr bald ihren Gatten mit zur Abgötterei fort und ließ sogar in Jerusalem dem Baal, einem Götzen aus dem Lande Tyrus und Sidon, einen Tempel bauen. Joram, dessen Kinder alle bis auf Ahasja durch die Araber und Philister umgekommen waren, starb selber elend an einer Krankheit, die ihm die Eingeweide verzehrte. Ahasja ahmte die Gottlosigkeit seiner Eltern nach, und auch er ward, nachdem er nur ein Jahr regiert hatte, bei einem Besuche, den er bei Jehu — welchen Gott durch seinen Propheten zum König über Israel und zum Werkzeug seiner Rache hatte weihen lassen — ablegte, mit in den Untergang des Hauses Achab verwickelt und getötet. Jehu rottete die ganze Nachkommenschaft Achabs aus und ließ die Jesabel aus dem Fenster herabstürzen; sie ward der Weissagung des Elias zufolge ein Raub der Hunde in dem Weinberge desselben Naboths, den sie ehemals getötet hatte, um sich seines Erbteils zu bemächtigen.

Als Athalia in Jerusalem diese Hinrichtungen erfuhr, beschloß sie, das königl. Haus Davids zu vertilgen und tötete alle Kinder des Ahasja, ihre Enkel. Glücklicherweise

kam. Josabeth, die Schwester Ahasjas, dazu, indem man ihre Neffen erwürgte und fand Mittel, unter den Toten den noch saugenden Joas zu retten. Sie vertraute ihn nebst seiner Amme dem Hohenpriester, ihrem Gatten, an. Er verbarg beide im Tempel, und der kleine Joas ward darin bis zu dem Tage erzogen, da man ihn zum König von Juda ausrief.

Die Geschichte setzt diesen Tag nicht fest. Racine[233]) hat das Pfingstfest dazu gewählt. Man feierte an dem Tage das Gedächtnis der Bekanntmachung des Gesetzes auf dem Berge Sinai und brachte zugleich Gott die Brote von der neuen Ernte dar, weshalb es auch das Fest der Erstlinge genannt wurde.

---

98 1816

„Faust“, Oper von Spohr

Sonntag, den 1. September, zum ersten Male: Faust, romantische Oper in zwei Aufzügen von J. C. Bernard[230]), in Musik gesetzt von Louis Spohr[37]). Dem Prager Theater gebührt die Ehre, dieses schöne Erzeugnis deutscher Kunstweise zuerst auf die Bühne zu bringen. Obschon im Jahre 1814 von dem Verfasser laut dem gedruckten Buche für das k. k. privilegierte Theater an der Wien bestimmt und eigens geschrieben, erlebte es doch dort keine Aufführung und teilt dieses Schicksal mit einer großen Anzahl Werke, die für die Wiener Theater geliefert wurden und aus hier nicht zu erörternden Gründen unbeachtet und liegen geblieben sind.

Der bekannte so reichhaltige Stoff ist von Herrn Bernard ganz abweichend von allen früheren Behandlungen desselben bearbeitet worden, und es scheint in dem Reich-

tum Darbietenden desselben das Eigentümliche zu liegen, daß vorzüglich alle dramatische Bearbeitungen auf so ganz verschiedenem Wege ihren Zweck, Wirkung hervorzubringen, zu erreichen suchten; und abermals in diesem Reichtum mag auch der Grund zu finden sein, daß jede Phantasie noch größere Forderungen an das aus ihm gezogene Gebilde stellt, als bisher noch durch irgendeine Bearbeitung (für den theatralischen Gebrauch) geleistet worden ist. In musikalischer Beziehung hat Herr Bernard ein schönes Feld eröffnet, und es dünkt Ref. auch, daß dieses nicht leicht in bessere Hände hätte kommen können, als eben dieses Komponisten.

Herr Spohr hat sich durch seine trefflichen Leistungen in Instrumentalkompositionen aller Art einen so achtungswerten Platz in der Kunstwelt erworben, daß gewiß jeder Künstler mit freudiger Verehrung seinen Namen nennt.

Als Opernkomponist kennt ihn zwar die Menge nicht in eben diesem Grade, doch hat er sich auch in diesem Fache mehrfältig versucht und daher schon die Erfahrungen voraus, die man nur als Parteiloser beobachten, durch eigene Versuche sammeln kann. Das Duell mit der Geliebten für das Hamburger Theater (und andere) sind Ref. am erinnerlichsten davon. Der Charakter des vorliegenden Stoffes liegt offenbar dem Geiste, der sich meistens in den Arbeiten Herrn Spohrs ausspricht, sehr nahe; und diese romantische düstere Geisterwelt entspricht recht der inneren Tonwelt dieses Komponisten. Hieraus entwickelt sich also leicht das Resultat einer schönen Farbengebung des ganzen Werkes, großer theatralischer und musikalischer Effekte von vorzüglicher Lieblichkeit und Anmut in den einzelnen Teilen und erschütternder Kraftäußerungen in den Ensembles und Chören.

Die Ausführung der einzelnen Gegenstände musikalischer Bearbeitung, als Instrumentation und Harmonienfülle,

ist mit der ausgezeichneten Sorgfalt und Strenge gearbeitet, die man an diesem Meister gewohnt ist.

Glücklich und richtig berechnet gehen einige Melodien wie leise Fäden durch das Ganze und halten es geistig zusammen. In dieser Beziehung wird die effektvolle Ouvertüre erst nach dem Anhören der Oper ganz verständlich, von der der Komponist selbst als Vorwort in dem gedruckten Buche Folgendes zu äußern nötig fand.

„Der Tonsetzer hat in der Ouvertüre Fausts innere Lebenszustände der Phantasie des Zuhörers durch Tonbilder anschaulich zu machen versucht."

„Im Allegro vivace ist das sinnliche Leben Fausts und der Taumel der Schwelgerei in diesem bezeichnet, denn der Überdruß daran weckt das Bessere in ihm und erzeugt Gewissensvorwürfe, die von der mächtigen Sinnlichkeit wieder betäubt werden."

„Im Largo grave ist sein endliches Ermannen, das Bestreben, dem Bösen zu entsagen, und im Fugato das allmälige Aufkeimen guter Vorsätze angedeutet. Doch bald unterliegt er neuen und stärkeren Lockungen der Sinnlichkeit — tempo primo — und überläßt sich, von der betrügerischen Macht des Bösen verblendet, mehr als je den ungezügeltsten Lüsten."

Die großen Schwierigkeiten, die sich übrigens in dieser wie in allen Arbeiten Herrn Spohrs der Ausführung in musikalisch-technischer Hinsicht vorfinden, mögen freilich die Aufführung dieses schönen Werkes mancher Bühne erschweren; Ref. genießt aber die Freude, das kunstliebende Publikum aufmerksam machen zu dürfen, wie der Wille und Eifer des gesamten Opernpersonals, Chors und Orchesters keine Anstrengung für zu groß hält, um neue und oft schon deshalb schwierigere Kunstwerke demselben vorzuführen.

107 Dramatisch-musikalische Notizen 1817

Als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurteilung neu auf dem Königl. Theater zu Dresden erscheinender Opern zu erleichtern.

An die kunstliebenden Bewohner Dresdens

Indem die Bewohner Dresdens durch die huldvolle Vorsorge und bewährte Kunstliebe ihres erhabenen Monarchen vermöge der vor sich gehenden Gründung einer deutschen Opernanstalt eine schöne Bereicherung ihres Lebensgenusses erhalten sollen, scheint es dem Gedeihen der Sache zuträglich, ja vielleicht notwendig, daß derjenige, dem die Pflege und Leitung des Ganzen derzeit übertragen ist, die Art, Weise und Bedingung zu bezeichnen sucht, unter welcher ein solches Unternehmen ins Leben treten kann.

Es tritt des Menschen Herzen das näher, was es gründen, wachsen und fortschreiten sehen kann. Es wird ihm das lieber und werter, was es auch in seinen Teilen und Bau beobachten lernt; und was soll ihn zunächst freundlicher ansprechen, als das Treiben und Wirken der Kunst: das schöne Erzeugnis des erhöhten Lebens, zu dem jeder einzelne im Volke eine unsichtbar mitwirkende Triebfeder ist und sich auch als solche gewiß fühlt.

Es ist daher sogar den Verwaltern des ihnen anvertrauten öffentlichen Kunstschatzes Pflicht, dem Publikum zu sagen, was es zu erwarten und zu hoffen habe, und in wiefern man auf freundliche Aufnahme und Nachsicht von seiner Seite rechnen müsse.

Leicht und schnell sind große Erwartungen erregt, schwer ist es, vermöge der Natur der Sache, selbst nur gerechte Forderungen zu befriedigen.

Die Kunstformen aller übrigen Nationen haben sich von

jeher bestimmter ausgesprochen als die der Deutschen. In gewisser Hinsicht nämlich. — Der Italiener und Franzose haben sich eine Operngestalt geformt, in der sie sich befriedigt hin und her bewegen. Nicht so der Deutsche. Ihm ist es rein eigentümlich, das Vorzügliche aller übrigen wißbegierig und nach stetem Weiterschreiten verlangend an sich zu ziehen: aber er greift alles tiefer. Wo bei den andern es meist auf die Sinnenlust einzelner Momente abgesehen ist, will er ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile sich zum schönen Ganzen runden und einen.

Hieraus folgt, nach der Ansicht des Verfassers, daß die Aufstellung eines schönen Ensembles die erste Notwendigkeit ist.

Hat eine Kunstdarstellung es erreicht, in ihrem Erscheinen nichts Störendes mitgebracht zu haben, so hat sie schon etwas Verdienstliches, das Gefühl der Einheit, bewirkt. Dieses ist durch Eifer, Liebe zur Sache und richtige Benutzung der dabei beschäftigten Kräfte zu erreichen.

Schmuck, Glanz und Enthusiasmus werden einer Kunstanstalt nur durch ausgezeichnete hohe Talente verliehen. Diese sind in der ganzen Welt selten. Bewahrt und festgehalten, wo sie sind, sind nur die Zeit und der Segen, der jedem menschlichen Beginnen allein Gedeihen bringen kann, imstande, diese in der Folge zu verschaffen. Wenn daher jetzt von Eröffnung der deutschen Opernvorstellungen die Rede ist, so können solche nur als Versuche zur Bildung eines Kunstkörpers einesteils betrachtet werden, andernteils als Mittel, fremde Talente, darin erscheinend, würdigen und kennen zu lernen, und endlich als eröffnete Laufbahn zur weiteren Kunstbildung.

Was mit den schon vorhandenen Mitteln geleistet werden soll, empfehle ich der freundlich nachsichtsvollen Güte des richtenden Publikums. Durch die spätere Bereicherung des Personals wird nicht nur manches schon gegenwärtig

Vorzügliche, zweckmäßig an seinen Platz gestellt, im vorteilhaftesten Lichte erscheinen, sondern überhaupt dann erst ein planmäßiger Gang in Hinsicht der Wahl der Opern und deren abwechselnder Folge, sich auf Musikgattung und szenische Tendenz beziehend, eintreten können, der dem Publikum das Beste aller Zeiten und Orte mit gleichem Eifer wiederzugeben suchen soll.

Um die Anschaulichkeit dieses Willens den Kunstfreunden näher zu bringen, hoffe ich durch nachfolgende Notizen, die jedesmal dem Erscheinen einer neuen Oper vorangehen werden, wenigstens mein Verlangen an den Tag zu legen, das Gute so weit zu fördern, als meine Kräfte es erlauben, und möge mir dabei der Wunsch nicht verargt werden, dies nicht mißdeutet, sondern mit Liebe aufgenommen zu sehen.

Dresden, den 27. Januar 1817.

[Hierauf folgte das bereits in Prag geschriebene und veröffentlichte, in Dresden nur mit „einigen lokol-notwendigen Änderungen“ versehene und stilistisch verbesserte Vorwort zu den dramatisch-musikalischen Notizen. Siehe 64 und Seite 259 ff. D. H.]

---

108 „Joseph in Ägypten“, Oper von Méhul 1817

Donnerstag, den 30. Januar, erscheint zum ersten Male auf unserer Bühne die Oper: Jakob und seine Söhne in Ägypten, nach dem Französischen des Alex. Duval. Musik von Méhul[163]).

Méhul behauptet unstreitig nächst Cherubini den ersten Rang unter den Komponisten, die auf ihrer künstlerischen Laufbahn in Frankreich sich vorzugsweise ent-

wickelten und bildeten und durch die Wahrheit ihrer Leistungen endlich ein Eigentum aller Nationen wurden. Wenn vielleicht Cherubini noch für genialer zu halten ist, so tritt dagegen bei Méhul mehr Besonnenheit, die weiseste Berechnung und Anwendung seiner Mittel und eine gewisse gediegene Klarheit hervor, die deutlich das angelegentliche Studium der ältesten italienischen Meister und vorzugsweise der Gluckschen dramatischen Schöpfungen beurkundet.

Große dramatische Wahrheit und lebendiges Fortschreiten ohne zweckwidrige Wiederholungen, die Erreichung großer Effekte mit den oft einfachsten Mitteln und eine Ökonomie der Instrumentation, die gerade nur das gibt, was durchaus notwendig ist, sind ihn vorzüglich bezeichnende Eigenschaften.

Von seinen Hymnen und Liedern sind in der Revolutionszeit viele ins Volk übergegangen, und namentlich schreibt man ihm die Marseiller Hymne zu[234]). Von einigen zwanzig Opern, die er geliefert, haben hauptsächlich Euphrosyne (zuerst 1791 in Paris gegeben), Adrien, Ariodant, une Folie, Héléna, Joseph, und die Blinden von Toledo seinen Ruf begründet und ihn als Meister der Kunst in den verschiedensten Musikgattungen bewährt. Enthusiasmus erregte auch besonders seine Ouverture du Jeune Henri, obwohl diese Oper selbst ganz durchfiel[235]) und nur die Ouvertüre viele Tage nacheinander allein, und jedesmal da Capo gerufen, gegeben werden durfte. In Deutschland haben sich beinahe alle oben benannten Werke verbreitet; am wenigsten Adrien und Ariodant; am meisten une Folie, unter dem Titel: „Je toller je besser“, oder „Die beiden Füchse“ überall mit ausgezeichnetem Beifall aufgenommen; dann Helene und Die Blinden von Toledo, neuestens aber die Oper Joseph oder „Jakob und seine Söhne in Ägypten“, die uns hier zunächst angeht.

Wer die leichtfertige Lieblichkeit, das fröhliche volkseigene Aufjauchzen und den durchaus heiter gaukelnden Sinn in der Musik zu une Folie kennt und achten gelernt hat, wird mit Recht die Vielseitigkeit des Geistes und Gefühls dieses Meisters bewundern, wenn er Joseph hört.

Ein wahrhaft patriarchalisches Leben und Farbengebung erscheint hier mit echt kindlich rein frommem Sinn gepaart. Haltung der Charaktere und erschütternde Wahrheit des leidenschaftlichen Ausdruckes ist unverkennbar mit großer Meisterschaft, Theaterkenntnis und klarer Anschauung des dem Ganzen Notwendigen gegeben.

Aller unnötige Klingklang und Flitterstaat ist hier vom Komponisten verschmäht; die Wahrheit war sein Streben, und schöne, rührende Melodien führte ihm sein Genius zu.

Die Anzeige ist der Verf. noch den Zuhörern schuldig, daß der Schluß der Oper mit dem kurzen Sologesange des Joseph und darauffolgendem Chore vom Herrn Musikdirektor Fränzl[113]) in München, ganz dem Geiste Méhuls sich anschmiegend, dazu komponiert ist. Der Verfasser ist ein erklärter Widersacher aller Einschiebsel, Weglassungen und sonstigen Verstümmelungen des Originalwerkes und wird darüber später öfter Gelegenheit haben sich auszusprechen. Wenn er es aber hier erduldsam findet, so liegt dieses in einer lokalen Kunsteigenheit aller französischen Opern, deren Schlußchöre durchaus beinahe bedeutungslos sind, weil der rege Sinn der Franzosen nach Lösung des Knotens gleich alles unbedeutend finden und, es nicht beachtend, fortstürmen heißt. Der Deutsche läßt sich gern noch in den erzeugten angenehmen Gefühlen wiegen und folgt teilnehmend dem Darlegen derselben von den ihm lieb gewordenen Charakteren auf der Bühne. Die Rücksicht also, daß die Oper wirklich durch diesen Zusatz gewonnen habe, und die geringere, daß sie so in ganz Deutsch-

land gegeben wird, bewogen ihn, es in dieser Gestalt zu lassen.

Méhul privatisiert jetzt, seit der Auflösung des Nationalinstituts und Musikkonservatoriums, wo er Mitglied und Professor war, in Paris und arbeitet dem Vernehmen nach an einer großen Oper.

---

109 „Das Hausgesinde“, Oper von Fischer 1817

Dienstag, den 18. Februar, zum ersten Male: „Das Hausgesinde“, Oper in einem Akte, nach dem Französischen, mit Musik von Fischer[236]). — Ein heiteres Spiel, allen Freunden fröhlichen Scherzes und der dem Vergnügen bestimmten Zeit, die es beschließt, gewidmet. So lokal in der Regel die Volksposse im allgemeinen ist und nur durch heimatlich vertraute Figuren und Charaktere wirkt, mit denen sich, wenn auch nicht angeborene, doch anerzogene Begriffe vom Burlesken und Lachenerregenden verbinden, — woher es auch kommt, daß jedes Volk den in einer komischen Person ausgesprochenen Repräsentanten seiner launigen und lächerlichen Seite hat, — so haben sich doch zuweilen einzelne dergleichen Gestalten von einer Nationalbühne auf die andere verpflanzt und sind durch die Bearbeitung mehr oder weniger nationalisiert und dem im Volke wohnenden Begriffe von Komik näher gebracht worden. — Selten ist dies ganz gelungen, meistens war, zum Wohlgefallen daran, kritische Berücksichtigung und Erkenntnis des jedem Volke Eigentümlichen notwendig, und dadurch schon und nur für Wenigere ganz von Wirkung und Verständlichkeit. Um den Falstaff, John Bull der Engländer, den Harlequino (ja nicht mit dem deutschen Hanswurste

zu verwechseln) und den Policinello der Italiener usw. ganz zu genießen, dazu gehört Vertrautheit mit dem Nationalcharakter. — Seit zwanzig Jahren und länger ist durch das Talent eines trefflichen Komikers (Brunet in Paris) ein eigener Charakter unter dem Namen Jocrisse in Frankreich zum Lieblinge aller Lachlustigen geworden. Im Théâtre des Variétés war und ist er die stehende Hauptfigur, um die sich das Ganze dreht, und die, in hundertfältige Beziehungen gebracht, in eben so viel Stücken das Publikum ergötzt. — In einzelnen Teilen Deutschlands zeigen sich ähnliche komische, gleichbleibende Gestalten, und was ehemals der Hanswurst (namentlich der berühmte Prehhauser[237]) in ganz Deutschland war und wirkte, spricht sich nur noch in Wien im Kasperle und in Bayern im Lipperl aus. — Dummheit und Tölpelhaftigkeit mit einem gewissen Grade von desto pikanter erscheinendem Naturwitze, der an jeder Sache die lächerliche Seite auf die oft unerwartetste Weise hervortreten heißt, sind beinahe bei allen Völkern die Grundzüge ihrer komischen Personen. — Von den unzähligen Abenteuern des Jocrisse, die ihn sogar endlich (1809) in die Hölle brachten, ist, meines Wissens, nur vorliegendes Hausgesinde, nach le désespoir de Jocrisse bearbeitet, auf die deutsche Bühne gebracht worden. Zunächst in Wien von dem bekannten Komiker Hasensuth, der unter dem Namen des Taddädls sich selbst einen höchst komischen Charakter schuf, (besonders in Absicht auf Ton, durch das fistulierende Sprechen und Schnarren in den höchsten Tönen) — und dann, auf etwas andere Weise gemodelt, von dem ehemals in Berlin angestellten Komiker Wurm[176]). In Wien wurde an die Stelle des dort natürlich wirkungslosen französischen Vaudeville eine neue Musik geschrieben von dem, zuletzt bei dem Wiedner Theater als Kompositeur angestellten, talentvollen jungen Manne, Herrn Fischer, der leider in der Blüte seiner Jahre vor kurzem starb und schöne

Früchte in der Folge versprochen hätte, indem er eine Mannigfaltigkeit lieblicher Melodien mit Laune und gründlichen Kenntnissen verband. Außer einer Menge von eingelegten Musikstücken in andere Opern, nach der leidigen Willkür in Wien, machten besonders von ihm die beiden Opern: „Die Festung an der Elbe", in drei Akten, und „Die Verwandlungen", in 1 Akte, ausgezeichnetes Glück und beweisen sein Talent. — Auch vorliegender Oper ist ihr Verdienstliches nicht abzusprechen, und was das Ganze betrifft, kann man von ihr auch nur ihre Wirkung im Ganzen hoffen, da Laune des Augenblicks und heitere Stimmung des Gebers und Empfängers die Hauptsache dabei tun, der Zergliederer seiner Freude überall zu kurz kommt, und sich überhaupt von dieser Gattung nichts Besseres sagen läßt, als was Millin in seinem Magazin encyclopédique bei Gelegenheit des Jocrisse corrigé sagt: „Ils font rire, c'est tout ce qu'il y a de mieux à en dire."

---

110 „Fanchon, das Leiermädchen", Singspiel von Himmel 1817

Montag, den 24. Februar, zum ersten Male: „Fanchon, das Leiermädchen", nach dem Französischen von Kotzebue[167]) bearbeitet, Musik von Himmel[30]). Die Anwesenheit der Mlle. Lindner aus Kassel, die die Rolle der Fanchon als Gastrolle geben wird, ist die Veranlassung des Erscheinens dieser in einem großen Teile Deutschlands beliebten Oper, die als Vaudeville eine Zeitlang der Drehpunkt der Pariser Aufmerksamkeit war und in vielen Parodien den Anteil bewies, den das Publikum an ihr nahm.

Kotzebue bearbeitete sie zunächst für das Berliner

Theater, und Himmel schuf eine neue Musik in gleicher Beziehung dazu.

Friedrich Heinrich Himmel, 1765 zu Treuenbrietzen geboren, hat eine Art von näherem Anspruche auf die Teilnahme der Dresdner Musikfreunde dadurch, daß er seine eigentlichen Kunststudien bei unserm trefflichen Naumann[238]) machte und diesem jene Harmoniekenntnis, fliessende Stimmenführung und Gewandtheit der Instrumentation verdankt, die seinen lieblichen Leistungen den Reiz einer gewissen Gediegenheit und Gewandtheit geben. Sein lebenslustiger, heiterer Sinn, frohe Laune und Hang zum Lebensgenusse ließen ihm nicht Zeit, in die tiefsten Geheimnisse der Kunst zu dringen, die, ohne reifes, anhaltend strebendes Forschen selbst dem von der Natur begünstigten Genius sich nicht erschließen; denn wahrhaft Großes zu leisten ist nur dem in sich ganz gesammelten und abgeschlossenen Gemüte möglich.

Himmel verdankt daher auch seinen Ruf größtenteils seinen herzlichen, sinnigen Liedern, der Komposition von Tiedges[147]) Urania und der Oper Fanchon. In diesen einzelnen Lichtstrahlen seines schönen Talentes entfaltet sich ein großer Zauber italischer Lieblichkeit mit deutscher Vollendung in der Form; jedes dieser Musikstücke scheint wie die Spitze eines frohen Augenblicks, ein künstlerischer Champagnermoment. Die Vorliebe und Hinneigung zu dem Sentimentalen ist vorherrschend, und Himmel hat in dieser Gattung Sachen geliefert, die gewiß unter das Vorzüglichste gehören. Fanchon ist ein solcher Blütenstrauß, in den verschiedensten Farben der Laune und des Gefühls spielend, ein Schmetterlingsgaukeln im Kunstgarten. Versetzt in den elegantesten Zirkel des üppigen Paris, wird jedes Musikstück zum vorüberfliegenden Witz, Scherz oder zur sonstigen Betonung erhöhten Gefühles.

Ausgeführte größere Musikstücke lagen außer dem

Kreise dieser dem Vaudeville nachgebildeten Oper oder eigentlichem Liederspiels. Sein ausgezeichnetes Glück verdankt es hauptsächlich dem genauen Anschmiegen an die Individualität der vorzüglichsten Künstler, die (1803) die Berliner Bühne schmückten, wo jeder einzelne Charakter nach dem schon vorhandenen gezeichnet schien. Die hieraus entspringende treffliche, durchaus abgerundete Darstellung und die Leichtigkeit, mit der jeder Zuhörer sich diese Musik aneignen konnte, mußte es für eine Zeit zum Lieblingskinde des Publikums machen, und stets wird es, mit diesem Maßstabe gemessen, eine ungemein liebliche Erscheinung in der Theaterwelt sein.

Von größeren Arbeiten hat Himmels Vasco di Gama und seine Trauerkantate auf den Tod Friedrich Wilhelm II. am meisten in der Welt gewirkt. Weniger gefiel eine spätere Oper: Die Sylphen (1807), und gänzlich mißfiel sein letztes Werk: Der Kobold, für das Wiedner Theater in Wien geschrieben. Als Klavierspieler hatte Himmel einen außerordentlichen Zauber im Anschlage und eine Süßigkeit des Vortrages, der ohne eigentliche große Virtuosität allgemein entzückte.

Er starb vor zwei Jahren als Königl. Preuß. Kapellmeister, und mit Recht können alle Freunde lieblichen, gegefühlvollen Gesanges ihn beklagen.

---

112 „Helena“, Oper von Méhul 1817

Bei der Anzeige der Dienstag, den 22. April 1817, zum ersten Male auf unserer Bühne erscheinenden Oper: Helena, nach dem Französischen des Bouilly von Treitschke[228]), Musik von Méhul[163]), — habe ich bloß, auf

die von mir in den letzten Januarblättern dieser Zeitung bei Gelegenheit der Oper: Jakob und seine Söhne versuchte Bezeichnung der Eigentümlichkeiten dieses trefflichen Meisters zurückweisend, noch zu bemerken: daß Helena um fünf Jahre früher als Jakob und seine Söhne geschrieben wurde und uns heiteres, ländliches Leben mit dem schön eingeflochtenen Gegensatze leidenschaftlicher Erregung und Charaktere zu vernehmen gibt.

Obwohl in ganz anderer Gattung und Kolorit, wird doch dem aufmerksamen Hörer auch hier wieder das sich selbst treu Bleibende und Selbständige des Komponisten unverkennbar sein.

Dem musikalischen Gastrechte zufolge, das dem Fremdlinge gern vergönnt, alle Mittel zur größeren Entfaltung seines Talents anzuwenden und zu benutzen — werden Herr und Madame Weixelbaum[72]), die die Rollen des Konstantin und der Helena geben, eine Cavatine, ein Duett und eine Arie von italienischen Meistern einlegen. Dieses anzuzeigen fordert die Achtung, die dem Schöpfer eines Kunstwerks gebührt, zur richtigen Beurteilung desselben.

Nicht überflüssig dünkt es mir, bei dieser Gelegenheit wiederholt ins Gedächtnis zurückzurufen: daß wir die Ehre, eine deutsche Operngesellschaft genannt zu werden, in diesem Augenblicke noch ablehnen müssen, und daß alle Vorstellungen in dieser Beziehung nur als Versuche zur Bildung eines Kunstkörpers — (aber ja nicht als ein schon wirklich existierender) betrachtet werden müssen, die uns Mittel geben, fremde Talente würdigen und zu späterer Benutzung kennen zu lernen, und als eröffnete Laufbahn zur weiteren Kunstbildung der schon vorhandenen.

Nur die Zeit bringt Rosen.

113

„Johann von Paris“, Oper von Boieldieu

1817

Sonnabend, den 3. Mai, zum ersten Male: „Johann von Paris“, Oper in zwei Aufzügen nach dem Französischen des St. Just, mit Musik von Boieldieu[239]).

Die Gattung, welcher diese Oper angehört, hat sich seit einem Jahrzehnt und darüber in Frankreich gebildet und von da auch über Deutschland verbreitet. Man hat sie mit der Benennung von Konversationsopern zu bezeichnen gesucht, da sie meist ohne Rücksicht auf ihre historischen Beziehungen — durch welche sie uns zuweilen sehr fern gerückt werden, — doch nur das eigentliche Geselligkeitsleben der jetzigen, oder vielmehr zunächst der französischen Welt enthalten.

Sie sind die musikalischen Schwestern der französischen Lustspiele und geben uns, wie diese, das an jener Nation Liebenswürdigste. Heitere Laune, spielender, fröhlicher Witz, auf angenehme Weise durch einige hübsche Situationen herbeigeführt, sind diesen Opern eigentümlich und durch den Geschmack der Nation so zur Hauptsache erhoben, daß man (wie bei ihren Lustspielen) eine sehr große Zahl derselben nennen könnte, die sich in Hinsicht der Art der Erfindung, in Zuschnitt, Behandlung und Charakterzeichnung beinahe völlig gleichen und nur durch die mehr oder minder glückliche Behandlung des einmal beliebten Materials voneinander unterschieden und anziehend werden können.

Sie treten, im Gegensatze des dem deutschen und italienischen Gemüte eigenen tiefern leidenschaftlichen Gefühls, als Repräsentanten des Verstandes und Witzes auf. Namentlich und hauptsächlich in musikalischer Hinsicht. So wie der deutschen innigen Phantasie ein einzeln gegebener Gedanke genügt, sie aufzuregen, um in herrlichen Massen ein Tongemälde auszuführen, der glühenden italienischen oft das

einzelne Wort: Liebe, Hoffnung usw. dasselbe erzeugt (was dann auch allenfalls wieder, dieser Worte entkleidet, doch noch als sprechendes Seelenbild allein durch sich bestehen würde, wie die höhere Instrumentalmusik z. B.) — so ist es der französischen Musik eigen, nur meist durch das Wort allein Wert zu haben, da sie, ihrer Natur und Nationalität nach, witzig ist.

Den ausgezeichneten Meistern der Kunst bleibt es vorbehalten, diese Gattungen, von einzelnen Nationalcharakteren erschaffen, einander zu nähern, zu verschmelzen und so der Welt angehörig zu machen. Unter diesen wenigen möchte Boieldieu wohl fast den ersten Rang unter den jetzt in Frankreich lebenden Komponisten behaupten, wenn gleich der Beifall des Publikums ihm Jsouard[156]) an die Seite setzt. Beiden sind herrliche Talente verliehen, aber Boieldieu wird durch seinen fließenden, schön geführten Gesang, durch die planmäßige Haltung der einzelnen Stücke wie des Ganzen, durch die treffliche, sorgsame Instrumentierung und die Korrektheit, die, den Meister bezeichnend, allein Anspruch auf Dauer und klassisches Leben in der Kunstwelt gibt — immer weit allen seinen Mitbewerbern vorgehen.

Wenn er darin Méhul[163]) gleich zu achten ist, so zieht ihn andernteils seine Neigung mehr zu heiteren italienischen Formen, und er stellt das Musikalisch-Melodische höher, ohne der Wahrheit des Wortausdruckes deshalb etwas zu vergeben.

Dieser charakteristische Zug seiner Kunstschöpfungen ist ein doppelt großer Beweis seines selbständigen Talents, da er, als Verehrer Cherubinis[94]), den größten Teil seiner Studien bei diesem Meister gemacht haben soll.

Die ersten Grundlagen erhielt er von Broche, dem Organisten der Domkirche seiner Vaterstadt Rouen, wo er um das Jahr 1770 geboren wurde.

In den neunziger Jahren kam er nach Paris, erhielt die Stelle als Lehrer des Pianofortes am Konservatorium der Musik und zog bald die Aufmerksamkeit des Publikums durch mehrere gelungene theatralische Werke und eine Anzahl vielgesungener und beliebt gewordener Romanzen auf sich.

Von zehn bis zwölf Opern, die in diese Epoche fallen, haben sich in Deutschland am meisten verbreitet — Ma tante Aurore und Le Calife de Bagdad. 1813 wurde er in Petersburg zum Kaiserlichen Kapellmeister ernannt, ist aber seitdem wieder nach Paris zurückgekehrt.

Das bedeutendste Aufsehen machte sein Johann von Paris, der überall Verehrer fand, und dessen Erscheinen auf unserer Bühne wir der trefflichen Künstlerin, Madame Grünbaum[51]), gebornen Müller, ersten Sängerin des Ständischen Theaters zu Prag, die die Prinzessin von Navarra als Gastrolle geben wird, zu verdanken haben.

Neuerdings gefielen von Boieldieu: Le nouveau Seigneur de Village und neuestens eine Fête du village voisin. Eine große Oper: Isaure de France und eine komische: Le chaperon rouge von ihm, werden jetzt auf der Pariser Bühne erwartet.

Als Instrumentalkomponisten kennt man ihn durch verschiedene Sonaten, Konzerte usw. für Pianoforte und Harfe, die aber seinem Verdienste eben keinen namhaften Zuwachs zu verschaffen imstande sind, das sich um so erfreulicher für das Dramatische entfaltet hat.

---

114 „Das Lotterielos“, Oper von Isouard 1817

Sonntag, den 11. Mai, zum ersten Male: Das Lotterielos, Oper in 1 Akte nach dem Französischen, mit Musik von Niccolo Jsouard[156]).

Diesen Lieblingskomponisten der jetzigen französischen Musikwelt, der sich Familienverhältnisse halber früher meistens bloß Niccolo de Malta nannte, habe ich nicht das Vergnügen zum ersten Male dem hiesigen Publikum vorzuführen, indem seine erste Oper: L'avviso ai maritati, die er zu Florenz schrieb, schon 1795 hier aufgeführt wurde.

1775 zu Malta geboren, machte er auch da seine ersten musikalischen Studien, die er sodann in Palermo, Neapel, Florenz und später in Paris fortsetzte. Den Resultaten derselben zufolge, scheint ihn sein lebendiger, reger Sinn mehr zu dem auf der Bühne Wirkenkönnenden, als zu der vollendeten Herrschaft über alle Geheimnisse der harmonischen Baukunst in ihrer klassischen Vollkommenheit gezogen und gebracht zu haben.

Reiche Erfindungsgabe und eine gewisse Frische der Ideen bei Bezeichnung der Charaktere haben beinahe allen seinen Werken den entschiedensten Beifall erworben, wenn gleich der Mangel an innerer Vollendung und Feile sie dem strengeren Forscher nur als geistvolle Skizzen durch die mit wahrhaft regem Leben bezeichneten Melodiekonturen zeigt, denen aber jene begründete Haltung fehlt, die allein dem Meister angehörig ist.

In Italien und Malta schrieb er zehn bis zwölf Opern, die sich wenig verbreitet haben. In Frankreich hingegen zwanzig bis zweiundzwanzig, von denen die meisten sich großen Beifalls erfreuten. Namentlich des ausgezeichnetsten seine Cendrillon (Aschenbrödel, 1810), die in Paris neunzigmal hintereinander gegeben wurde und auch in Deutschland beinahe durchgehends großes Glück machte.

Ganz etwas Charakteristisches möchte aus der Bemerkung hervorgehen, daß trotz des Beifalls, den diese Oper überall erhielt, doch vielleicht die wenigsten Hörer derselben wissen, wer sie komponiert hat; und daß — besonders in

Deutschland — seine Opern gern gesehen werden, ohne daß sein Name bedeutend verehrt würde. —

Un jour à Paris — Michel Ange — Le Médecin turc — Cimarosa und neuestens Joconde haben sich bei uns am meisten verbreitet.

Das Lotterielos gehört offenbar mit zu den lieblichsten Schöpfungen, in welcher er sein ausschließend der Konversationsoper angehöriges Talent auf das Bestimmteste durch blühende Melodien und wahrhaft dem reinsten Frohsinne angehörige Farbengebung bewährt.

Jsouard privatisiert zu Paris, wo er auch als vorzüglicher Klavierspieler geschätzt wird, und man erwartet gegenwärtig von ihm auf dem großen Operntheater die von Etienne gedichtete Oper: Aladin, ou la lampe merveilleuse.

---

115 „Raoul Blaubart“, Oper von Grétry 1817

Sonntag, den 18. Mai, zum ersten Male: Raoul Blaubart, Oper in drei Akten, nach dem Französischen des Sedaine von Dr. Schmieder, Musik von André Erneste Modeste Grétry[240]).

Die Gastdarstellungen der trefflichen Meisterin des Gesanges, Madame Grünbaum[51]), schenken uns diese interessante Oper als ihren Schlußstein für jetzt; und somit möchten sie wohl den Zweck der Künstlerin, sich in den verschiedensten Gattungen der Gesangsarten zu zeigen erreicht haben.

Die reine Natursprache eines sich die eigene Bahn brechenden Genius, der, durch die Glut seiner Phantasie zuweilen in dem Labyrinthe des Regelrechten sich verwirrend, nur wieder auf ganz eigentümliche Weise, die seinen

Irrtümern meist einen hohen, seltsamen Reiz verleiht, die Schranken überspringt, hat den Werken Grétrys ein so eindringliches Interesse zu verschaffen gewußt, daß man von ihm eine eigene Kunstepoche in Frankreich berechnen kann, indem seine Melodieformen und Behandlung der dramatischen Musikstücke eine Art von feststehendem Typus für alle übrigen wurden, die die Gunst des Publikums besitzen wollten.

1741 in Lüttich geboren, in Rom 1759 Musik studierend, erkannte er, einer Äußerung in seinen Mémoires, ou Essais sur la Musique (Paris 1797)[241]) zufolge, nur den Komponisten Casali[240]) daselbst für seinen wahren Lehrer an und sprach dabei seine ganze spätere Ansicht und Arbeitsweise durch die Bemerkung aus, daß dieser alles auf den Effekt hingeleitet habe.

Dies ist das Bezeichnendste und in der damaligen Zeitepoche, den sechziger Jahren, neu Hervortretendste in der Grétryschen Musik: nämlich, das Streben, der Wahrheit des Wortausdruckes und der die Charaktere treffend bezeichnenden Melodien aufs Vollkommenste zu genügen, worin ihn seine Zeitgenossen Pergolese[242]) gleichstellten, der aber bei weitem korrekter und mehr Herr aller Mittel war als Grétry, welcher sich auf keinerlei Weise in Erreichung dieses Zieles durch Beschränkung irgendeiner Art hindern ließ und daher oft in der Verlegenheit, seine Ideen den Grundsätzen des harmonischen Baues anzuschmiegen, die seltsamsten Auswege erfand, deren wahrhaft kindlich naive Querstände doch immer lebendig das Suchen nach innerer Wahrheit genial aussprachen.

Vielleicht ist Grétry der einzige der in Frankreich erblühten Komponisten, der bedeutend lyrischen, ja sogar oft romantischen Sinn hatte. Die mitunter wirklich rührende Unschuld seiner Melodien, deren Rhythmen sich immer nach dem Bedürfnisse des Augenblicks und nicht nach festgestell-

ten Formen richteten und erzeugten, sind vergeblich zu erreichen versucht worden. Überstrahlt haben seine Werke alle die seiner Zeitgenossen Monsigny[243]), Dalayrac[169]), Martini[244]) usw., welche auch jene von ihm eröffnete Bahn betraten, die für die komische und lyrische Oper, nur etwas dem Zeitgeiste genähert, noch jetzt von Berton[245]), Le Sueur[246]), Boieldieu[239]) usw. verfolgt wird, und deren Musikgattung selbst durch die musikalische Revolution des riesenhaften Gluck, der der großen Oper eine neue Welt eröffnete, keine bedeutende Veränderung in ihrem innern Wesen erlitten hat.

Grétry hat gegen 70 dramatische Werke geschrieben. In allen Teilen Deutschlands sind davon die meisten unzählige Male gegeben. Ich nenne nur: le Tableau parlant, les deux Avares, Zemire et Azor, la Rosière de Salency, le jugement de Midas, Richard Coeur-de-Lion usw. Am wenigsten kennt man seine Pierre le Grand, Guillaume Tell, Amphitryon usw.

Der Stoff des Fürst Blaubart ist aus dem uralten Märchen gleichen Namens entlehnt und hat sich nebst „Richard Löwenherz“ und „Zemire und Azor“ am meisten beliebt erhalten, ja, ist am wiederholtesten von den Theaterdirektionen hervorgesucht und erneut auf die Bühne gebracht worden.

Bei einer ähnlichen Veranlassung in Wien hat man es dem Bedürfnisse des Zeitgeschmackes gemäß und für nötig erachtet, die würzigere, reichere Instrumentation, die ihm eigen, auch diesem Werke zu erhöhter Wirkung desselben beizugeben.

Diese Bearbeitung hat der verstorbene Kapellmeister Fischer[236]) mit großer Liebe und Einsicht übernommen, und wenn es gleich dem Kunstkenner unstreitig werter sein würde, die Oper ganz in ihrer Originalgestalt zu hören, so ist es doch von der andern Seite nicht zu leugnen, daß sie

durch diese Bearbeitung dem Sinne unserer jetzt lebenden Musikwelt näher gebracht worden, ohne der Eigentümlichkeit ihrer Ideen beraubt worden zu sein. Shakespeares, Calderons und anderer Werke leiden unter demselben Drucke.

Daß wir es so geben, beruht auf mehreren Gründen, vorzüglich aber auch auf der Überzeugung, den Manen Grétrys dadurch nicht unwürdig zu begegnen, ja, es der Fassungs- und daher Würdigungsgabe des dermaligen musikalischen Publikums vertrauter und lieber gemacht zu sehen.

Auch als politischer Schriftsteller hat sich Grétry 1801 (de la Vérité, 3 Vol.) gezeigt. Seine musikalischen Abhandlungen aber beweisen die gänzlichste Unwissenheit in der musikalischen Literatur und wie sehr er alles aus eigenem Gefühle geworden und gefunden, indem er Dinge, die in Deutschland fast jeder Chorknabe seit Jahrzehnten kennt, für ganz neu gemachte Entdeckungen ansieht.

Doch das gehört in das große Register der französischen Gelehrsamkeit.

---

119 „Das Waisenhaus“, Oper von Weigl — 1817

Mittwoch, den 4. Juni, wird zum ersten Male auf unserer Bühne gegeben: „Das Waisenhaus“, Oper in zwei Akten von Treitschke[228]), Musik von Joseph Weigl[138]).

Ein deutsches Originalwerk, 1808 für und in Wien geschrieben. Das Glück, das diese Oper und ihre nächste Schwester, die Schweizerfamilie, in Wien und dem größten Teile Deutschlands machte, brachte für kurze Zeit eine Anzahl Rührungs-, Leidens- und Schmerzensopern in Schwung, deren Sentimentalitätsleben aber, außer jenen beiden genannten, dem baldigen Tode nahte und mit dem

„Bergsturze“ (Oper in zwei Akten von Weigl, 1812) diese Epoche beschloß.

Es ist immer anziehend, zu sehen, wie Künstler und Publikum sich gegenseitig bestimmen, bilden und leiten. Wie ein gelungenes Werk, das die Aufmerksamkeit der Welt auf sich zog, nicht nur Nachahmer und Nachäffer von allen Seiten entstehen macht, sondern wie es auch den Schöpfer desselben bestimmt, auf dem einmal mit Erfolg betretenen Wege fortzuwandeln und sich lieber den sicher den Effekt bewirkenden Mitteln zu vertrauen und sie beizubehalten, als durch neue Versuche den schön lockenden Beifall des Augenblicks und der Zeitgenossen aufs Spiel zu setzen. Daher kommt es wohl, daß selbst bei bedeutenden Meistern, z. B. Winter[121]) usw., immer nur eines ihrer Werke den Kulminationspunkt macht.

Obwohl von jeher Joseph Weigl eine ungemeine Fülle weicher, schmeichelnd eindringender Ideen zu Gebote standen und alle seine Arbeiten belebten (tadellose Korrektheit versteht sich von selbst), so scheinen doch auch die obengenannten Opern eine eigene Kunstperiode seiner Kompositionen zu bezeichnen. Merklich unterscheiden sie sich in Stil und Haltung von den früher seinen Ruf begründenden Werken, von welchen ich nur La Principessa d'Amalfi und hauptsächlich — neben einer Anzahl der melodiereichsten und üppig reizenden Ballettmusiken — L'amor marinaro (Der Korsar aus Liebe) nenne. Dieser Gattung schließt sich noch seine „Uniform“ an, doch schon weniger, und nur das „Waisenhaus“ und die „Schweizerfamilie“ haben ganz diese weichliche, fleißige und kenntnisreiche Samtmalerei, die seine Arbeiten zu den Lieblingen des Publikums erhob.

Seine Art und Weise, zu schreiben, gehört recht eigentlich der Wiener Musikschule an, durch die Gediegenheit und in allen Teilen sorgfältige Feile der Werke Mozarts und Haydns begründet.

Hervorstechend ist bei Weigl die Neigung zu ungeraden Taktarten, die Stimmführung der Violine in den höhern Lagen und das Streben, jedes Musikstück möglichst melodisch abgerundet zu geben und mehr dadurch, als durch die höchste Richtigkeit und Wahrheit des Deklamatorischen, die szenische Forderung zu erfüllen. Vielleicht entwickelte sich dies aus den vielen Ballettmusiken, die er schrieb.

Dem Geiste der ernsten dramatischen Gattung scheint sich sein Talent nicht gern anzuschmiegen, und sein „Hadrian" trägt keineswegs den Stempel der Größe, die dieser Stoff zu verlangen berechtigt ist, weshalb er auch keine sehr beachtete Aufnahme in der Musikwelt fand. Dagegen hat man Oratorien von ihm, die würdevoll und meisterhaft geschrieben sind.

Joseph Weigl, 1765 zu Wien[138]) geboren, machte seine ersten Studien nach Albrechtsberger[278]) und unter Salieris Leitung, besuchte auch Italien und schrieb daselbst mit Glück. Doch brachte er den größern Teil seines Lebens in Wien zu, wo er als K. K. Kapellmeister und Operndirektor angestellt ist.

Für die Kammer hat er sehr wenig geschrieben. Aber noch verdient Erwähnung, daß er sich bei den Opern, die seine Teilnahme zu erregen wissen und deren Leitung er übernimmt, als ein trefflich Dirigierender auszeichnet.

---

120 „Lodoiska", Oper von Cherubini 1817

Donnerstag, den 24. Juli, erscheint auf dem Königl. Hoftheater zum ersten Male: „Lodoiska", große Oper in drei Akten. Musik von Cherubini[94]).

Einer der wenigen Kunstheroen unserer Zeit, der, als

klassischer Meister und Schöpfer neuer, eigener Bahnen, ewig in der Geschichte der Kunst hell erglänzen wird.

Die Tendenz seiner Geisteskraft gehört, gleich der Mozarts und Beethovens — obwohl jeder auf seine ihm rein eigentümliche Weise — dem in unserer Zeit Vorherrschenden, dem Romantischen an.

Ernst, oft bis zum düstern Brüten — stets die schärfestbezeichnendsten Mittel wählend, daher glühendes Kolorit — gigantisch groß im Auffassen des Ganzen und der einzelnen Situationen — kurz und energisch — manchmal scheinbar abgerissen, die Ideen hingeworfen, die aber, in dem tiefgedachtesten innern Zusammenhange stehend, mit dem üppig gewürztesten harmonischen Reichtume geschmückt, recht das wahrhaft Bezeichnende dieses Tonschöpfers ausmachen, und die Tiefe seines Gemütes — das, bei den großgedachten Konturen und Massen, die reichlichst ausgestattete Ausführung jedes scheinbaren Nebenzweiges sorgfältig berücksichtigt beurkunden: das ist seine Weise.

Aus letzterem entspringt es oft, daß der, welcher nicht imstande ist, das Ganze auch mächtig zu überblicken, häufig in Versuchung kommt, einen Teil fürs Ganze zu nehmen und so auf Abwege zu geraten, die ihn die Absicht des Komponisten nicht erraten oder zerstückelt erscheinen lassen. Dies geschieht vorzüglich in der unglückseligen Klasse der selbstzufriedenen Halbkenner. Den unbefangenen Kunstfreund wird es ergreifen, selbst wenn ihm manche Mittel unerhört fremdartig gewählt vorkommen und er hinterher den Kopf schüttelt, es fast sich selbst übel nehmend, daß ihn sein Gefühl so seltsam überrascht habe, gegen allen musikalischen Anstand, den er bisher in der gewöhnlichen Opernmusik gelernt zu haben glaubt.

Ein Anflug von Schwermut ist allen Arbeiten Cherubinis beigemischt, und seine humorreichsten und heiter-

sten Melodien werden immer etwas Rührendes in ihrem Innern tragen.

Bei seiner Art zu arbeiten läßt sich am allerwenigsten die ohnedies so einseitig bezeichnende und das Kunstwerk so elend in zwei Hälften teilen wollende Redensart: dies oder jenes Musikstück sei besonders schön instrumentiert, anwenden. Ein wahrer Meister hat im Augenblicke des Empfindens auch alle ihm zu Gebote stehenden Mittel als Farben vor Augen. Er denkt sich so wenig als der Maler eine nackte Gestalt, die er erst später mit glänzenden Lappen und Steinchen aufputzen möchte. Ja! unter dem reichen Faltenwurfe entdecke man allerdings die innere Ursache desselben in der ihn erzeugenden Muskel usw.; aber das Ganze muß ganz gedacht sein, sonst bringt es auch nur Halbheit vor das Auge oder Ohr des Genießenden, ist ein angeputzter Gliedermann und keine lebende Gestalt.

Bei Cherubini geht dieses Verschmelzen aller Mittel zum Totaleffekt oft so weit, daß man ihm häufig, aber gewiß mit Unrecht, Mangel an Melodie vorgeworfen hat, und es ist nicht zu leugnen, daß er der Melodie des ganzen Musikstückes oft das gewöhnlich als eigentlich melodieführend angenommene Mittel des Sängers untergeordnet hat.

Wenn dies allerdings nicht in seinem ganzen Umfange zur Nachahmung zu empfehlen ist, so liegt auch wohl großenteils (namentlich in Arien, wo es am wenigsten zu billigen) Entschuldigung für ihn darin, daß er für französische Sänger, sive Schreier, schrieb, die den Ausdruck des Affektes mehr in der durch die Orchesterbelebung höher potenzierten Deklamation suchen, da hingegen der Italiener mehr durch sich und durch den eigenen Gefühlsausdruck wirken will, und der Deutsche (Mozart) abermals beides in sich zu vereinen sucht.

Obige Vermutung findet ihre Gründe in den verschiedenen Werken Cherubinis. Diejenigen derselben, deren

Charakter die höchste Leidenschaftlichkeit erfordert, sind ganz in diesem Stile geschrieben, der auch seiner Natur am innigsten verwandt und lieb ist. Das erste dieser Gattung war Lodoiska (Paris, 1791); ihr folgte, am meisten hervorragend, Elisa, 1794; Medea, 1797. Andere Gefühlsart heischend und aller Herzen gewinnend erschien 1800 Les deux Journées oder der allgemein hochgeliebte „Wasserträger". In Faniska (1806, Wien) verschmolzen beide Gattungen in eins, nur scheint es mir manchmal, als habe Cherubini sich doch zuweilen etwas Zwang angetan, um auf den weichlich gewöhnten Wiener Geschmack einige Rücksicht zu nehmen.

Wahrscheinlich hätte sein Genius eine andere Richtung genommen (jedoch gewiß immer eine höchst eigentümliche), wäre er in seinem Vaterlande Italien, wo er zu Florenz 1760 geboren ist und bei Sarti[247]) seine bedeutendsten Studien machte, geblieben.

Merklich unterscheiden sich seine von 1780 mit „Quinto Fabio" begonnenen theatralischen Werke von diesen späteren, deren Epoche mit Lodoiska begann, obschon derselbe tiefe Ernst schon auf jenen ruhte.

Die Wirkung, die Mozarts und Haydns Werke auf sein Gemüt machten, bestimmte ihn, einen neuen Weg zu gehen, so wie das wahre Genie immer bei Bewunderung des Fremden nicht dessen Nachahmer wird, sondern nur dadurch den schönen Anstoß erhält, neue Bahnen zu finden.

Seine letzten Opern, „Pygmalion" und die „Abenceragen", haben sich noch nicht in Deutschland verbreitet; die bereits genannten aber desto mehr.

Im Kammerstile hat man mehrere Kantaten usw. von ihm; eine dreistimmige große Messe und eine vierstimmige soll vollendet sein.

Als einer der Inspektoren des Konservatoriums zu Paris,

dankt die Kunst viel seinem Eifer und seiner echt künstlerischen Strenge.

Er lebt still eingezogen im Kreise der Seinigen, ist so bescheiden als groß und beurkundet auch als Mensch den wahren Künstler, der nur in Reinheit des Herzens und der daraus entspringenden inneren Ruhe ganz sich dem innersten Heiligtume der Kunst nahen kann.

---

123 „Die vornehmen Wirte“, Oper von Catel 1817

Donnerstag, den 25. September 1817, wird zum ersten Male auf dem Königlichen Hoftheater aufgeführt: „Die vornehmen Wirte“, Oper in drei Akten aus dem Französischen. Musik von Catel[161]).

Gewiß eine der freundlichsten Gaben der französischen Bühne, gleich heiter ausgestattet vom Dichter und Komponisten. In dieser Gattung von Opern bewährt sich meistens der Geist des französischen spielenden Witzes, und so wie es wohl in jeder anderen Sprache unmöglich sein möchte, einen ganzen Abend im geselligen Kreise angenehm zu unterhalten und vielleicht sogar geistreich zu erscheinen, ohne am Ende eben etwas gesagt zu haben, so wird auch in solchen Opern-Konversationskunstspielen nicht leicht ein anderes Volk den Franzosen den Rang streitig machen.

Mit diesem witzigen Leben nun italienische Komik im Ausdrucke und Wärme des Gefühls zu vereinigen, ist selten so schön geleistet worden, als Catel es in diesem Werke getan; und außer Boieldieu[239]) und Méhul[163]) möchte es wenige so klassisch in dieser Art schreibende Meister geben. Innigkeit der Melodie, reges Leben, treffliche, weise berech-

nete Instrumentation, vollkommene Korrektheit und Feuer im Ausdrucke sind Catel eigen und haben sich in ehrenwerten Kontrasten durch seine treffliche Semiramis (1801) im großen, ernsten Stile, und seine „vornehmen Wirte“ im heitersten italienischen bewährt. Diese beiden Opern sind die einzigen von ihm in Deutschland verbreiteten. Die letztere, außer Wien und Prag, an wenigen Orten, die erstere aber mehr.

Seine musikalisch-theoretischen Studien haben ihn verhindert, mehr sich der dramatischen Muse zu weihen; dafür verdankt man ihm aber auch in Frankreich eine interessante Harmonielehre (1802), die das ehemalige Konservatorium zum Unterricht benutzte, und außerdem viele Instrumentalkompositionen, Nationalhymnen usw.

Zu Paris 1770[161]) geboren, genoß er den Unterricht Gossecs[248]) und ward als Lehrer der Harmonie beim Konservatorium angestellt. Seit längerer Zeit scheint sein Genius zu ruhen, zum wahren Verluste der Bühne.

Schließlich kann ich mir das Vergnügen nicht versagen, Mad. Sandrini[249]) als bei dieser Oper in deutscher Sprache Mitwirkende beim verehrten Publikum einzuführen und den wahrlich rühmlichen Fleiß, den sie dem Studium dieser dem Fremdlinge so schweren Sprache widmet, zur freundlichen Aufnahme zu empfehlen, den ich deshalb doppelt zu schätzen weiß, da diese Rolle zwar wichtig genug im Ganzen, aber keines der allein glänzend dastehenwollenden Paradewesen ist.

So eint sich denn alles immer erfreulicher zum Ganzen und um des Ganzen — dem Heile und Frommen der Kunst — willen.

131 „Die Entführung aus dem Serail“, Oper von Mozart 1818

Mittwoch, den 17. Juni 1818, erscheint zum erstenmal auf dem Königl. Hoftheater Mozarts herrliche Oper „Die Entführung aus dem Serail“.

Es gibt wohl nicht leicht eine wichtigere Angelegenheit für den Kunstfreund als den Entwicklungsprozeß der großen, ihre Zeit gestaltenden und beherrschenden Geister zu beobachten, der sich doch am lebendigsten und sprechendsten in der Zeitfolge ihrer bedeutenden Werke entfaltet.

Von früher Jugend in die Geheimnisse der Kunst mit Ernst eingeweiht, ihrem anhaltenden Studium ergeben und mit dem schöpferischsten Geiste begabt, mußte doch auch bei Mozart das gesammelte wie das gottgeschenkte Material erst die Zeit verarbeiten und abgären, ehe die Klarheit tagen konnte, die in dieser Oper herrscht.

Durch eine Art von wunderbarem Kunst-Volksglauben wird sie fast allgemein für Mozarts erste Oper gehalten, und ist doch seine vierzehnte*). Aber hier, wie immer, liegt einer so durchgehends fest geglaubten Meinung ein inneres, tief gefühltes Wahrheitsprinzip — die unbekannten Obern göttlichen Ursprungs im richtenden Menschen — zugrunde, denn, so wie im früheren Idomeneo (1780 zu München) fast aller Farbenstoff der späteren Mozartschen Werke wie auf der Palette dargelegt mir erscheint, und das Gewicht des Wissens mit des Genius Freiheitslust zu kämp-

*) Mozart, geboren 1756, schrieb 1767 das lateinische Drama 1. Apollo und Hyacinth; 2. 1768, Bastien et Bastienne; 3. la Finta semplice; 4. und 5. zwei unvollendete Opern 1770; 6. Mitridate, zu Mailand, 1771; 7. Ascanio in Alba, 1772; 8. Il Sogno di Scipione und 9. Lucio Silla, 1774; 10. la Finta Giardiniera, München, 1775; 11. Il Re pastore; 12. Entre-Akts und Chöre zum Trauerspiel Thamos, und 1780 für München 13. Idomeneo. (Siehe Gerbers Tonkünstl. Lexikon.)

fen beginnt, so trägt in der Entführung (1782 zu Wien) die heitere Jugendfrische den Sieg davon, — obwohl mit Lust auch die Meisterschaft der Harmonie hin und wieder gern streng beweisend oder über die Gebühr ausspinnend in jugendlicher Überschwenglichkeit und gefälligem Wiegen in dem Selbsterzeugten (z. B. die große Arie der Konstanze, die aber hier, nach Mozarts eigenem späteren Beispiele, abgekürzt erscheint) — und ist so das erste Werk oder die erste Stufe der künstlerischen Vollendung Mozarts geworden, die die Welt in ihm ehrt, anstaunt und nach ihm nennt.

Merkwürdig zeigt sich in der Entführung die vollkommenste Auffassung dramatischer Wahrheit und charakterisierender Deklamation vermischt mit dem hin und wieder noch nicht ganz gelungenen Lossagen von dem damals in Form und Schnitt Herkömmlichen, was später in ganz abgeschlossener Überzeugung, mit männlicher Kraft und Besonnenheit, bloß der Wahrheit huldigte. (Figaro 1786, Wien; Don Juan, Zauberflöte, Titus usw.) Meinem persönlichen Künstlergefühle ist diese heitere, in vollster, üppiger Jugendkraft lodernde, jungfräulich zart empfindende Schöpfung besonders lieb. Ich glaube in ihr das zu erblicken, was jedem Menschen seine frohen Jünglingsjahre sind, deren Blütenzeit er nie wieder so erringen kann, und wo beim Vertilgen der Mängel auch unwiederbringliche Reize fliehen. Ja, ich getraue mir den Glauben auszusprechen, daß in der „Entführung" Mozarts Kunsterfahrung ihre Reife erlangt hatte und dann nur die Welterfahrung weiter schuf. Opern wie „Figaro" und „Don Juan" war die Welt berechtigt, mehrere von ihm zu erwarten; eine „Entführung" konnte er mit dem besten Willen nicht wieder schreiben.

Der Wunsch des uns freundlich willkommenen Gastes und Landsmannes, Herrn Tenorsängers Gerstäcker[57]), die Rolle des Belmonte zu geben, bringt zunächst diese Oper

auf unsere Bühne und veranlaßt zugleich dadurch den ersten Versuch eines bei uns erblühenden Talentes.

Mlle. Hähnel, Mitglied des Singechors, wird die Rolle der Konstanze singen, und ich darf mit fröhlichem Vertrauen auf den freundlich teilnehmenden Sinn des gebildeten Dresdener Publikums rechnen, wenn ich seiner Nachsicht ihre Schüchternheit und seiner Aufmerksamkeit ihre vorzüglichen Naturanlagen zu gütig wohlwollender Teilnahme zu empfehlen wage.

Es gereicht mir dabei zum besonderen Vergnügen, die kaum neun Monate bestehende Anstalt des Singechors, ihrer wahren, inneren Bestimmung gemäß als Pflanzschule für die Oper, durch die Mitwirkung kenntnis- und willenvoller Männer schon solche Blüten treiben zu sehen, die die schöne Hoffnung nähren lassen, aus eigenen, vaterländischen Kräften das nach und nach zu schaffen, was andere Kunstanstalten, nur vom Zufall und dem vielfarbigen Rufe abhängig, mit Gold aufwiegen müssen.

In bezug auf die hier besprochene Oper finde ich noch nötig zu bemerken, daß die hohe Tonlage der Rolle der Konstanze außer dem Stimmumfange liegt, den man gewöhnlich billigerweise von einer Sängerin zu fordern berechtigt ist. Dies für die wenigen, die nur das gut finden können, was auch unumgänglich nötig ist, und die doch auch am Ende zugeben müssen, daß es sehr unrecht wäre, wenn z. B. der Bassist X. es dem Tenorist Y. übel nehmen wollte, daß er, X., nicht auch Tenor sänge.

Gott durch sein Naturgeschenk, und dann der Komponist durch seine Kompositionen weisen jedem seinen Wirkungskreis an. Und auch dieses sei ein wiederholter Entschuldigungs- und Empfehlungsgrund — wenn dessen vonnöten — daß Mlle. Hähnel es wagt, die ihr zugeteilte Rolle auszuführen.

134 „Das Fischermädchen“, Oper von Schmidt 1818

„Das Fischermädchen“, Oper in einem Akte von Theod. Körner, mit Musik von J. P. Schmidt[250]) in Berlin, erscheint den 6. Dezember zum ersten Male auf unserer Bühne.

Herr Schmidt hat durch die Komposition mehrerer kleiner Opern, die in Berlin und anderen Orten freundlich aufgenommen worden, z. B. „Feodora“, „Die Alpenhütte“, „Der Kyffhäuser-Berg“ usw., ein erfreuliches Streben nach gründlicher und charakterisierender Schreibart bewiesen, welches ihm, als eigentlichem Dilettanten, zu doppelter Ehre gereicht, je mehr dieses jetziger Zeit selbst von den sogenannten Künstlern vernachlässigt wird. Er scheint sich dabei mit Vorliebe zu dem stark gewürzten, durch reiche Instrumentation und raschen Harmonienwechsel sich aussprechenden Geschmack neuerer Komponisten hinzuneigen, beweist aber zugleich rühmlichen Fleiß in Beobachtung richtiger Deklamation, angemessenen Ausdrucks und Bezeichnung der Charaktere. Herr Sch. hat sich fast ausschließend der dramatischen Tonkunst geweiht, doch kennt man einige Kantaten, aber wenige Instrumentalwerke von ihm.

140 „Emma di Resburgo“, Oper von Meyerbeer 1820

Wenn man den Gang der Kunsterscheinungen und deren Erfolge auf den Theatern Deutschlands beobachtet, so drängt sich gewaltsam die trübe Überzeugung auf, daß meistens nur Zufall und Glück das Gelingen der ersteren bestimmen.

Die Wahl derselben folgt oft einem ebenso zufällig entstandenen Rufe, als es nur dem Glücke anheim zu stellen ist, ob auch die Mittel an dem Orte der Aufführung vorhanden, die, gerade zum Zwecke führend, das Kunstwerk in allen seinen Teilen, der ursprünglich dabei vorwaltenden Idee gemäß, wiedergeben können.

Wo ist aber auch die Theaterverwaltung zu finden, die, ohne Einwirkungen von oben, unten, außen und innen, frei einem auf wahre Kunstprinzipe begründeten Plane folgen könnte?

In allem diesen möchte wohl die Lösung des scheinbaren Rätsels liegen, wie in so entschiedenen Gegensätzen hoher Beifall und gänzliches Mißfallen ein und dasselbe Werk treffen können; und wie glücklich dagegen der Komponist in Frankreich und Italien sei, wo der Erfolg fast ganz in seine Hände gelegt ist — hält er nämlich Gefallen für seinen höchsten Zweck —, und wo er dann nur gewandt genug sein darf, alle ihm dargelegten Mittel wirksam aufzustellen und zu verwenden.

Hat er aber auch in einem einzelnen Lande Lorbeeren errungen, will er nun der Welt angehören, verbreiten sich seine Werke: wer steht ihm dafür, daß gerade dasjenige am dritten Orte gewählt werde, das am sprechendsten ihn bezeichnet, aus seiner besseren, vollendeteren Epoche genommen sei? Abermals der Zufall, das Glück. Und diesen beiden möge es auch der Komponist Meyerbeer[18]) verdanken, daß das Zusammentreffen mancher Umstände die Aufführung von zwei seiner Opern fast zu gleicher Zeit bedingt hat.

Wir erhalten im Laufe nächster Woche von ihm:

„Emma di Resburgo", Opera seria. Italienisch.

„Alimelek", komische Oper. Deutsch.

Zwei der verschiedenartigsten Blüten seines reichen, herrlichen Genius, die ihm hoffentlich den Beifall der

Freunde der italienischen und der deutschen Tongestaltungen und den des wahren Kenners, der inmitten dieser Parteien steht und das Gute würdigt, es komme, woher es wolle, es von dem Standpunkt des Erzeugers desselben beurteilend, erwerben werden.

Herr Meyerbeer aus Berlin machte schon in seinen Kinderjahren Epoche als Klavierspieler, welches Talent er späterhin zu einer Vollkommenheit ausbildete, die ihm den Rang unter den ersten, wenn nicht gar den des ersten Klavierspielers unserer Zeit anweist. Unabhängig von Sorgen für seine Existenz, weihte er sich mit voller Liebe der Musik, deren ernstes Studium in ihren geheimsten Tiefen er sich angelegen sein ließ. Dem zweijährigen Umgange des verewigten Abt Vogler[11]) dankt er nächst eigenem Forschen den größten Teil seiner musikalischen Bildung, die, auf den Grund einer sorgfältigen Erziehung in literarisch-wissenschaftlicher Hinsicht und Kenntnis fremder Sprachen gebaut, ihm das verlieh, was jedem Künstler, dem es ernst ist mit der Kunst, nie als Basis fehlen sollte. In dieser Epoche (1811, Darmstadt) schrieb er ein Oratorium: „Gott und die Natur“, gedichtet von Schreiber. (Aufgeführt im Mai 1811 in Berlin.)

Ein treffliches, feuerloderndes Werk voll tiefer, harmonischer Schönheit und kontrapunktischer Verwicklungen, ohne dabei der reizendsten Melodien zu entbehren. Doch natürlich das durch Studium Liebgewordene vorherrschend. Ungefähr in demselben Geiste schrieb er die große, ernste Oper Jephta (ebenfalls von Schreiber gedichtet) für München; und wenn die Haltung derselben damals manchem Kenner etwas bunt erschien, so lag das wohl in dem Bestreben, dem Sänger überhaupt mehr zu genügen, das mit der Überfülle harmonischer Verflechtung, besonders in den Chören, einen Zwiespalt, durch Nachgiebigkeit und innere Überzeugung im Gegensatze, vorblicken ließ.

Schon im Jahre 1813 ernannte S. K. H. der Großherzog von Darmstadt aus eigenem Antriebe, als Anerkennung der Talente Meyerbeers, denselben zu seinem Kammerkompositeur.

Für Stuttgart zunächst schrieb er nun die Oper „Alimelek“ (welche er später in Wien umarbeitete, und die besonders in Prag viel Glück machte), ging dann zu Vervollkommnung seiner Bildung, nachdem er Deutschland durchkreuzt hatte, nach Frankreich und von da nach Italien, wo er in Padua die Oper: Romilda e Constanza mit Erfolg auf die Bühne brachte, neuestens aber durch Emma di Resburgo in Venedig einen unglaublichen Enthusiasmus erregte, den alle öffentlichen Blätter bestätigen.

Dem Wunsche des Komponisten zufolge, wird bei uns diese Oper den Reihen eröffnen. Ich erlaube mir aber, zuerst von Alimelek, als dem Erstgeborenen, zu sprechen.

Der anziehende, heitere und gemütvolle Stoff (der erwachte Schläfer aus Tausendundeiner Nacht) ist vom Dichter, Herrn Wohlbrück[178]) (dermalen in Leipzig), mit vieler Theaterkenntnis, Laune und musikbegünstigend geschrieben. Der Komponist hat in Einheit und Haltung des Ganzen und Zeichnung der Charaktere sich als Meister bewiesen. Dabei entfaltet er die Beweise seines ernsten musikalischen und dramatischen Studiums durch die schöne Verbindung selbständiger Melodieformen. Alles voll reger, lebendiger Phantasie, ohne Weitschweifigkeit immer schnell in der Handlung fortrückend, bloß die möglichst dramatische Wahrheit vor Augen habend, treffliche Deklamation, liebliche, oft üppige Melodien, reiche, neue Harmoniewendungen, oft in überraschender Zusammenstellung gedachte Instrumentation, die, mit vieler Zierlichkeit verschlungen, auch freilich fast die Sorgfalt eines Quartettvortrages erfordert: dieses möchte das Bezeichnende dieses Werkes sein und es ganz als deutsches Kunstwerk stempeln.

Emma di Resburgo trägt hingegen ganz das Gepräge des Himmelstriches, unter dem sie geschaffen wurde, und des jetzt da herrschenden Musikgeistes.

Ich glaube, daß der Komponist es sich zum Ziele gesetzt hatte, gefallen zu wollen, um so zu zeigen, daß er als Herr und Meister über alle Formen schalten und gebieten könne.

Es muß recht tief hinein böse sein mit dem Verdauungsvermögen der italienischen Kunstmägen, daß der gewiß aus eigener, selbständiger Kraft schaffen könnende Genius Meyerbeers es für notwendig erkannte, nicht nur süße, üppig schwellende Früchte auf die Tafel setzen, sondern sie auch gerade mit diesen Modeformen verzuckern zu müssen.

Es versteht sich von selbst, daß oben berührte Vorzüge des Komponisten, soweit als in der Gattung tunlich, in diesem Werke sich auch wieder finden, und daß es dem Beobachter höchst merkwürdig sein wird, ein so ganz verschiedenartiges Streben in diesen beiden Werken aufgestellt zu sehen, wie ich bei keinem andern Komponisten ein ähnliches Beispiel nachweisen könnte.

Herr Meyerbeer hat uns also das Vielseitige seines gewiß originell sein könnenden Talentes bewiesen, und daß er vermöge, was er wolle.

Darf der Schreiber dieses einen Wunsch aussprechen, so ist es der, daß Herr Meyerbeer nun, nachdem er die Kunst in ihren vielseitigen Abzweigungen nach der Gefühlsweise der sie pflegenden Nationen studiert und seine Kraft, sowie die Geschmeidigkeit seines Talents erprobt hat, ins deutsche Vaterland zurückkehren und mit den wenigen, die Kunst wahrhaft Ehrenden, auch mit fortbauen helfen wolle an dem Gebäude einer deutschen Nationaloper, die gern von Fremden lernt, aber es in Wahrheit und Eigentümlichkeit gestaltet wiedergibt, um uns so endlich auch den

Rang unter den Kunstnationen festzustellen, dessen unerschütterlichen Grund Mozart in der deutschen Oper legte.

---

142 „Der Wettkampf zu Olympia“, Oper von Poißl 1820

Donnerstag, am 16. März 1820, zum ersten Male auf dem Königl. Theater: „Der Wettkampf zu Olympia“, große Oper in 2 Akten, frei nach Metastasio[225]) in gebundener Rede bearbeitet und in Musik gesetzt von dem Königl. Bayerischen Kammerherrn, Kommandeur des Großherzogl. Hessischen Verdienstordens, St. Georgen-Ordens Ritter, Baron von Poißl[231]) in München.

Es ist viel über eigentliche Wesenheit der sogenannten großen Oper gestritten und bis jetzt noch nicht festgestellt worden, von welchen Grundprinzipien sie eigentlich bedingt wird. Ich begnüge mich also nur anzuführen, was man gegenwärtig in stillschweigend angenommener Übereinkunft unter dem Beiworte „groß“ zu verstehen pflegt. Nämlich eine Oper, in der die Musikstücke durch fortlaufend instrumentierte Rezitative verbunden sind, und wo demnach die Musik als Herrscherin, von allen ihren ununterbrochen in Tätigkeit gesetzten Krondienern umgeben, Hof hält.

Damit verbindet man noch den Begriff, daß in der Wahl des Stoffes auch nur das Großartige verwendet werden dürfe. Unter diesem Großartigen aber versteht man meistens wieder bloß das, was man aus der alten klassischen Zeit der Griechen und Römer entlehnen kann. Diese Begriffe stehen nicht nur mit dem in Verbindung, was die Franzosen als Grundsätze für die Tragödie aufstellen,

sondern sie gehen unmittelbar von ihnen aus, da, meines Wissens, sie die Schöpfer dieser großen Oper sind, die vor allem Gluck zu einer bis jetzt noch in dieser Gattung unerreichten Höhe gebracht hat.

Wir haben in Deutschland nicht sehr viele dieser Klasse angehörige Originalwerke, und der, besonders jetzt, zum Romantischen sich neigende Zeitgeist wird ihrer Vermehrung immer bedeutender in den Weg treten. Außer den trefflich gedachten Opern „Salem“ und „Cyrus“ des Herrn von Mosel[251]) in Wien und einigen andern Versuchen hat Herr von Poißl sich mit Vorliebe dieser Gattung geweiht und durch mehrere gelungene Werke Beifall und Anerkennung gefunden.

Der Kunst bestimmte er seine Zeit und Kraft. Eigenes Studium und Freundesrat des hochzuehrenden Kapellmeisters Danzi[15]) waren seine zweckdienlichen Hilfsmittel. Mit wissenschaftlichen Kenntnissen, ja, selbst mit dichterischem Talente ausgerüstet, hatte er das Glück, einen großen Schritt zur vollendeteren Kunstbildung voraus zu haben. Nachdem er schon mehrere Werke für Bühnen und Kammer geliefert hatte, befeuerte ihn vorzüglich die in München wirklich mit beispiellosem Enthusiasmus aufgenommene Oper: Ottaviano in Sicilia, sich gänzlich der dramatischen Muse hinzugeben. In kurzer Zeit gingen aus seiner rastlosen Tätigkeit hervor: „Ottaviano“, „Der Wettkampf zu Olympia“, „Athalia“, „Aucassin und Nicolette“, über die Hälfte der Oper „Merope“, „Nittetis“; eine komische Oper: „Dir wie mir“, „Issipile“ usw. Besonders eigentümlich ist Baron Poißl — neben großer Sorgfalt für die Wahrheit der Deklamation, reicher Harmonienfolge und zweckmäßiger, mannigfaltiger Instrumentation — fließende, klar hingestellte Melodie, die neben ihrer Weichheit noch das Verdienst einer großen Sangbarkeit und das gewisse Kehlgerechte hat, welches zu vernachlässigen man so oft den deutschen Kompo-

nisten, und zwar nicht ganz ohne Grund, zum Vorwurfe machen kann.

Dem Vernehmen nach arbeitet er jetzt an einer großen italienischen Oper.

---

143 | 1820

„Die Bergknappen", Oper von Hellwig

Wenn man die in jeder Hinsicht geringe Aufmunterung berücksichtigt, die dem Opernkomponisten in Deutschland zu teil wird, so muß man sich fast verwundern, daß es Tonkünstler gibt, die diese gefahrvolle, Zeit, Anstrengung und langwierige Erfahrung vorzugsweise vor allen andern Kunstzweigen bedingende Bahn noch zu betreten Lust haben. Diese Wahrheit ist vom Publikum und von den Direktionen anerkannt. Jeder dieser Teile will dem andern die Schuld davon zuschieben. Sollten aber nicht vielleicht beide dieselbe auf sich geladen haben?

In Italien füllen die unausgesetzten Wiederholungen von zwei oder drei Opern eine ganze Jahreszeit (Stagione) aus. Da kann die Direktion ihre Kräfte und Mittel gern und erfolgreich anwenden. Nicht ganz auf dieselbe Weise, aber eben so weitwirkend und umfassend sind die Resultate eines gelungenen Kunstwerkes in Frankreich. In beiden Ländern aber ist, und dieses bleibt der Haupthebel, die Erscheinung einer neuen Oper Nationalangelegenheit. Die regste Teilnahme vor und nach der Aufführung stellt den Komponisten auf den hohen Standpunkt, von dem aus er die Bedeutendheit seines Unternehmens fühlen und von ihm entweder ganz erhoben, oder — reicht seine Kraft nicht — unbedingt in den Staub geworfen werden muß. Enthusiasmus nebst

reichlichem Ehrensolde winken und sichern ihm eine Existenz qua Komponist.

In Deutschland will man Neues! Multum. — Ist es gut: nun, das ist gut — ist es schlecht: nun, es kann nicht alles gut sein. — So muß die kühle Gemessenheit in Lob und Tadel das Feuer des Künstlers ungenährt lassen und die Abnahme des Besuches bei öfterer Wiederholung den Direktionen die Mittel und den Willen nehmen, die Komponisten so aufzumuntern und zu lohnen, als es wohl sein sollte.

Ich breche ab, indem dieses reichhaltige Thema (die Lust nach Neuem) mich zu weit führen würde, wenn ich auch nur das ihm zunächst Liegende noch berühren wollte, z. B. die daraus hervorgehenden, wirklich bis ans Unnatürliche grenzenden Forderungen an die Sänger einer deutschen Opernbühne, wo man das Gute aller Länder, abwechselnd vorbeigeführt, verlangt — also den Gesang des Italieners, das Spiel des Franzosen in der leichteren Gattung und den Ernst des Ausdrucks und korrekten Gesanges der deutschen Musik in einem Individuum vereint sehen und hören will. —

Ich komme zu dem, was mich zu bevorstehender Ergießung verleitete. Es ist die Bemerkung: dem deutschen Künstler sei vorzugsweise der wahre Eifer eigen, im stillen die Sache, eben um der Sache willen, zu tun. Freilich kann er es oft erst dann, wenn er durch andere sogenannte Lohnarbeit, Unterricht usw. seine bürgerliche Existenz notdürftig gesichert sieht. Denn, gelänge ihm auch ein Bühnenwerk, welchen Ehrensold hat er in Deutschland zu erwarten? Ein halbes Dutzend Bühnen (wenn es hoch kommt) honorieren ihn mit doppelten Kopiaturkosten allenfalls, die andern wissen es sich noch wohlfeiler unter der Hand zu verschaffen, und zu diesem Erfolge gelangt er auch nur, wenn sein Werk auf einer bedeutenden Bühne schon Glück gemacht

hat. Sonst wagt sich schon gar keine Theaterunternehmung daran. Wenige Ausnahmen zählen hier nicht.

Also auf gut Glück schließt sich der arme Komponist, der sich dazu getrieben fühlt, in sein Kämmerlein und setzt seinen Fleiß, seine Nächte, sein Herzblut und die bangste, peinigendste Erwartung daran, seinen, bis dahin gut erworbenen, musikalischen Leumund durch eine, so vielen Zufällen preisgegebene Aufführung vielleicht auf lange Zeit zerstört zu sehen. Aber nun, er tut es, weil in ihm das Muß wohnt — und läßt den Himmel weiter sorgen.

Hier wird uns in der Oper „Die Bergknappen" (den 27. April 1820 zum ersten Male auf der Königl. Bühne), von Th. Körner noch gedichtet, ein aufs Anspruchloseste und mit stiller Liebe geschaffenes Werk gegeben. Herr Ludwig Hellwig[76]) (Bruder des geehrten Künstlers in unserer Mitte, Herrn Regisseurs Hellwig) ist der Komponist derselben. Geboren 1773 in Kunnersdorf bei Wriezen an der Oder, kam er im dreizehnten Jahre nach Berlin und widmete sich der Tonkunst. Bei dem verewigten Gürrlich[153]) erwarb er sich Harmoniekenntnis, und der Eintritt in die Singakademie in seinem zwanzigsten Jahre gab seinem musikalischen Wirken die eigentliche Richtung, die sich auch in dieser Oper hinsichtlich der Vorliebe, mit der die Chöre und mehrstimmigen Gesangstücke bearbeitet sind, darlegt. Mit Achtung und Rührung spricht er es selbst aus, wie viel er diesem herrlichen Institute und seinem würdigen Direktor (Herrn Zelter[41]) verdanken zu müssen glaubt.

Selbst mit einer wohlklingenden Stimme begabt, schenkte man ihm Zutrauen als Gesanglehrer mit vollem Rechte. Das Studium der besten Meister in ihren Werken und später eigene kontrapunktische Übungen mit Abraham Schneider[252]) gaben ihm Gewandheit und Reinheit in Stimmführung und thematischer Bearbeitung. Als Liederkomponist in der ein- und mehrstimmigen Gattung gewann

er viele Teilnahme. Für die Singakademie schrieb er unter andern einen Psalm und ein Requiem; außerdem die Oper Don Silvio di Rosalba, die er aber selbst nie zur Aufführung bringen wollte, mehrere einzelne Arien mit Orchesterbegleitung usw.

Welches Zutrauen man in seine Kenntnisse und seinen Eifer setzte, beweist sich dadurch, daß der hochzuehrende Lenker der Singakademie, Herr Zelter[41]), ihm meist in seiner Abwesenheit die Zügel anvertraute, und neuerlich hat sich die günstige öffentliche Meinung durch seine Anstellung als Musikdirektor am Dome zu Berlin wiederholt bewährt.

---

144 „Heinrich der Vierte und d'Aubigné“, Oper von Marschner 1820

Es ist eine eigene, feierliche Sache um das erste Erscheinen eines Komponisten vor dem größeren Publikum. Wie viel hängt von dem Erfolge desselben für ihn ab! Wie leicht kann ihn ein Mißlingen irre an sich selbst, an seinem Berufe machen!

Kommt ihm gleich, als sich Neuversuchendem, einesteils die Nachsicht der Hörer zugute, so ist ihm dagegen die Nichtbeachtung und die sich nicht tief eingehender Aufmerksamkeit hingebende Stimmung derselben, einem unberühmten Namen gegenüber, fast noch verderblicher, besonders wenn ihn sein Talent auf eigener Bahn führt, die natürlich anfangs des Unebenen und noch nicht ganz zweckmäßig Geordneten manches haben muß. Das eben ist des Rufes größter Vorteil, daß die Erzeugnisse des Namens, den er mit seinem Glanze hervorhebt, mit sicherer Erwartung von etwas Vorzüglichem empfangen werden und man selbst

Sonderbarkeiten mit der schon einmal hegenden Achtung ins Gleichgewicht zu bringen und ihren Grund aufzusuchen sich die Mühe nicht verdrießen läßt.

Nun, nicht jedem wird es so gut, vor einem Dresdner Publikum seinen ersten Ritterdank verdienen zu dürfen.

Ein wahrhaft vaterländisches Erzeugnis tritt in die Schranken. Heinrich Marschner[253]), geboren 1794 in Zittau, ist der Komponist der Oper „Heinrich der Vierte und d'Aubigné", die den 12. Juli 1820 zum ersten Male auf dem Königl. Theater erscheint. Mit Freuden wird man den Landsmann mit lebendiger, eigentümlicher Erfindung, blühender Melodie und reicher, fleißiger Ausführung ausgestattet sehen, und ich erlaube mir, meinerseits den Glauben auszusprechen, daß uns aus solchem Streben nach Wahrheit, aus so tiefem Gefühle entsprungen, ein gewiß recht achtungsvoller dramatischer Komponist erblühen wird.

Im neunten Jahre trat Marschner ins Gymnasium und den Singchor zu Zittau ein. Er wurde bald Konzertist, und schon in diesem Alter entzündeten ihn die Werke unserer besten Meister, daß er oft schnell nach Hause lief, um auch so etwas zu machen — aber ach! es war ja nicht einmal Gelegenheit da, den Generalbaß zu erlernen. Da kam Hering[254]) nach Zittau und erteilte dem Wißbegierigen, wenn auch nur selten, Unterricht. Nach so, nur etwas gebrochener Bahn suchte er selbstforschend in Büchern und Partituren zu lernen. 1813 ging er nach Prag und Leipzig. Dem Hören größerer Werke und der Gewogenheit unseres trefflichen Schicht[89]) glaubt er fast alles zu danken zu haben. Seine Ideen wurden heller, die dunklen Bilder traten ins klare Bewußtsein. Einige Sonaten, Kantaten und Lieder usw., die er hier schrieb, erschienen auch in der Leipziger Musikhandlung. Aber die Oper, und in ihr Mozarts Genius, zogen ihn vor allem an. Er ging anfangs 1816 nach Wien und nahm bald darauf ein Engagement bei

dem Grafen Joh. Zichy in Preßburg an, wo er Muse hatte, größere Werke anzufangen. Aber wo ein Buch hernehmen? Aus Verzweiflung und im Drange, die Flügel zu regen, bearbeitete er die der Leipziger Ausgabe beigefügte deutsche Übersetzung der Oper „Titus“. Natürlich auf ewig von ihm vergraben. Im November 1816 komponierte er den „Kyffhäuser Berg“ in 1 Akte, und endlich 1817 erhielt er von Heinrich Alberti (ich glaube, der nicht unrühmlich, besonders in Bayern, gekannte Dichter Eckschläger) das Buch zum „Heinrich“. 1818 schrieb er die ernste Oper „Saidar“ von demselben Dichter, die in Preßburg mit Beifall aufgenommen wurde und hoffentlich künftigen Winter dem Publikum Gelegenheit geben soll, in den verschiedenen Gattungen der Konversations- und ernsten Oper seinen Mitbürger beurteilen zu können.

Charakteristiken

13 Ein Wort über Vogler 1810

Es ist ein anerkanntes Schicksal großer Männer, sich bei ihren Lebzeiten verkannt zu sehen, womöglich Hungers zu sterben und nach dem Tode von hungrigen Verlegern zum Himmel erhoben zu werden; denn der Mensch verlangt nie nach dem ihm zunächst Liegenden, sondern nur das Verlorene hat ihm Wert.

So wird es auch der Welt mit Vogler[11]) gehen. Ein Teil staunt ihn an, weil er seinen Geist nicht zu ergründen wagt, der andere schimpft und schreit, weil er ihn nicht verstehen kann und sich durch ihn seine neuen Ansichten vom Monopol des unfehlbaren Kontrapunktes und Generalbaßschlendrians verdrängt und zurechtgewiesen sieht.

Vogler, der der erste ist, der in der Musik rein systematisch zu Werke geht, ist freilich dadurch in vielem von den Ansichten anderer großen Männer verschieden. Sein System ist allerdings noch nicht in der faßlichsten Form dargestellt; aber gibt sich denn einer von allen den Herren Rezensenten die Mühe, es kennen zu lernen? oder fragt bescheiden bei dem Verfasser an, der in Hinsicht der Bereitwilligkeit, seine Erfahrung und sein Wissen andern mitzuteilen, sich als wahren großen Mann, der nur um der Kunst willen und für die Welt arbeitet — beurkundet?

Nein! — man überliest so etwas flüchtig, findet ein paar seltsam scheinende Ausdrücke usw., und um sich witzig zu zeigen oder ein Bonmot zu plazieren, schreibt man Rezensionen, hebt — um die Lacher auf seiner Seite zu haben — irgendeine ins Lächerliche zu drehende Seite heraus (und welches selbst anerkannt vollendete Werk hätte nicht diese), und so bleibt, wie gesagt, dem Verfasser nichts übrig, als sich mit seinem seligen Ende zu trösten.

Durch alles Schreien haben die Herren es endlich beinahe dahin gebracht, daß ein großer Teil der Kunstfreunde

in Vogler bloß den gelehrten, ja beinah barocken und ganz trocknen Komponisten sieht. Und wie unrecht geschieht ihm da; wie fließend sind alle seine Melodien, und wie erhebt er das unbedeutendst scheinende Thema durch seine himmlische Ausführung und Behandlung!

Der größte Beweis ist sein neuestes größeres Werk, was Ref. durch einen glücklichen Zufall ihm abzulauschen imstande war, nämlich sein für ihn selbst komponiertes Requiem. Hier ist alles vereint, was die Kunst und das Künstliche in allen seinen Formen darbietet, und dies mit so großem Genius, Geschmack und wahrhafter Kunst behandelt, daß man sie darüber vergißt und rein vom Gefühle angesprochen wird.

Ref. hörte, daß bei des großen Haydn Tode Vogler den Urzweck seiner Arbeit vergaß und das Requiem zu des von ihm Hochverehrten Totenfeier in Wien hätte aufführen wollen; aber leider hinderte die kriegerische Zeit die Ausführung des edlen Gedankens, und da Vogler dann in Frankfurt es als Gedächtnisfeier aufführen wollte, fühlte er sich auch davon durch bedeutende Hindernisse abgehalten. Wenn es dem Himmel einmal gefiele, einen Verleger zu erschaffen, der nur nicht allen Vorteil allein für sich behalten wollte, so könnte man vielleicht hoffen, mehr von den Werken Voglers verbreitet zu sehen. So aber fühlt er sich nicht gedrungen, sich der Welt aufzudringen; und wie viel Genuß und Belehrung geht dadurch dem ganzen Wesen der Kunst und ihren Freunden verloren; denn jeder spricht zwar mit Achtung den Namen Vogler aus, aber gleichsam nur aus Tradition, weil man entweder gar nichts, oder nur seine frühesten Kompositionen von ihm kennt.

Die philosophische Ruhe, in der er gegenwärtig in äußerst achtungswerten Verhältnissen als geistlicher Geheimer Rat und Großkreuz des Hessischen Ludwig-Verdienstordens bei Sr. Königl. Hoheit dem Großherzoge von Hessen

in Darmstadt lebt, läßt viel noch von seinem stets regen, tätigen Geiste hoffen, und möchte doch bald jeder Kunstjünger sich des Genusses erfreuen, den Ref. bei den Werken Voglers empfindet, und bei denen jeder, der Gefühl und nur wenigstens keine schiefen Ansichten hat, sich von den reinsten, himmlischen Empfindungen, die uns Musik gewähren kann, erfüllt fühlen wird.

---

95 Abt Voglers Jugendjahre 1816

Der durch seine Virtuosität auf der Orgel, durch seine meisterhaften Kompositionen und seine theoretischen Werke über Tonsetzkunst gleich berühmte Abt Vogler[11]) ward 1749 zu Würzburg geboren. Sein entschiedener Hang zu Künsten und Wissenschaften äußerte sich mit aller Macht schon in den Kinderjahren und bewog seinen Vater, der Instrumentenmacher war, ihn studieren zu lassen. Vogler zeichnete sich als Knabe vor allen Schülern des fürstbischöflichen Gymnasiums zu Würzburg nicht nur durch vorzügliches Talent, sondern auch durch eisernen Fleiß sehr vorteilhaft aus. Die gewöhnlichen Wissenschaften beschäftigten ihn nicht genug, sein lebhafter Geist strebte mehr zu umfassen, darum widmete er alle seine freien Stunden der Musik, lernte, beinahe ohne Unterricht, zuerst Violine und dann Klavier spielen und fing sogar an zu komponieren, von keinem Lehrer geleitet, einzig seinem Genius folgend und vertrauend. Als er zum Jüngling herangereift war, hatte er sich als Tonkünstler schon einen bedeutenden Ruf in seinem Vaterlande erworben, so daß viele Musikfreunde aus der Umgegend seine Bekanntschaft suchten. Unter andern kam in jener Zeit auch ein reicher Weinhändler aus B. mit seiner aufblühenden Tochter nach W. Beide

liebten die Tonkunst sehr und strebten, teils um ihres Vergnügens willen, teils um die musikalischen Talente des Mädchens mehr zu entwickeln und auszubilden, nach Voglers Umgang. Diesem war ihr erster Besuch nicht nur angenehm und schmeichelhaft, sondern der Tochter blühende Gestalt machte überdies einen tiefen Eindruck auf sein jugendliches Herz und weckte die Empfindung der Liebe mit allem, seinem Alter im allgemeinen und seinem regen Leben insbesondere eigenen Feuer; das Mädchen teilte bald seine Gefühle, und der Vater schien das Verständnis der jungen Leutchen zu billigen. Vogler wäre ohne Zweifel in eine eheliche Verbindung getreten, hätte des Schwiegervaters ausgebreitetes Geschäft übernommen, und sein Genie wäre der Kunstwelt verloren gegangen, wenn nicht ein lächerlicher Vorfall die Fesseln dieser ersten Liebe zerrissen hätte. Er begleitete nämlich am Feste des heiligen Kilians, Schutzpatron des Bistums W., seine Geliebte in den Dom, und zwar, weil es eben stark regnete, mit einem Regenschirm; an der Kirchtüre ließ er sie voran hineintreten und folgte ihr in das Schiff der Kirche. Der prachtvolle Schmuck des Hochaltars, im Glanze vieler hundert Kerzen schimmernd, der reiche, festliche Ornat des Fürstbischofs und der beim Hochamt ihm dienenden Priester, die höhere Musik, von dem zahlreichen Hoforchester exekutiert, beschäftigten des Mädchens Auge und Ohr, so daß sie des neben ihr stehenden Geliebten nicht achtete; auch ihm mochten an der Seite seiner Auserwählten alle diese Eindrücke neu erscheinen und seine Sinne gefangen halten. Lange standen beide gleichsam in Betäubung, bis ein allgemeines Gelächter der Umstehenden Voglern zuerst zur Besinnung brachte. Er sah sich um, und allenthalben begegneten lachende Gesichter seinem Blicke; seine Verlegenheit wuchs mit jedem Pulsschlag, er wagte es nicht, nach der Ursache dieser seltsamen Erscheinung zu forschen, weil

er sie an sich selbst zu finden befürchten mußte. Endlich bemerkte er, daß einige der Nächststehenden aufwärts sahen, schnell hob er nun sein Auge und ward mit Schrekken gewahr, daß er seinen Regenschirm noch immer aufgespannt über sich halte. Mit Blitzesschnelle zog er ihn ein, ließ die Geliebte stehen und stürzte aus der Kirche. Aus Scham floh er von diesem Augenblick an das Mädchen und konnte ihr nie wieder ins Auge sehen. — War das Zufall oder das Werk eines wachenden Genius?

---

45 Vorwort zu J. G. W. Schneiders Trio für 3 Klaviere 1812

J. G. W. Schneider[255]) ist wie alle Menschen, die ein Höheres in der Kunst ahnten als den gewöhnlichen Zweck, bloß angenehm zu unterhalten, häufig und besonders von den ihn zunächst Umgebenden verkannt worden. Die Wenigen, die das wahrhaft Geniale in seinen Arbeiten herauszufühlen vermochten, waren enthusiastisch für ihn eingenommen, und die kalten bloß nach einmal hergebrachten Formen Aburteilenden ließen sich durch manches Dunkle, vielleicht sogar Verworrene in seinen Arbeiten, durch das noch unausgesprochene Streben des sich neuen Weg bahnenden Talents bestimmen, bloßes Haschen nach Neuheit und planloses Spiel in Schneiders Schöpfungen zu finden.

Nur lange Erfahrungen leiten auf jene Klarheit, die imstande ist, neuen Ansichten und Ideen auch eine Form zu verleihen, die deutlich sich vor den Zuhörer stellt, und in keiner Kunst ist es wohl schwerer, ein recht vollendet abgerundetes Ganze mit Mannigfaltigkeit und doch befriedigender Einheit zu erzeugen, als in der Musik. Das Schicksal versagte Schneider in jeder Hinsicht jene

günstigen Umgebungen und Verhältnisse, die anfeuernd und zugleich ungestört genug den Geist zur Reife kommen lassen.

Vor allem war seine Gesundheit in einem so bedauernswürdigen Zustande, daß er höchst selten frei und ungeängstet von körperlichen Leiden seiner Phantasie Raum geben konnte. Ein langsames Abzehren endete sein Leben. Vorliegendes Trio war seine letzte Arbeit, die er wenige Tage vor seinem Tode vollendete, und im wahrhaften Todeskampfe und dem nur noch schnell zuweilen aufblitzenden Kunstfeuer ward sie geschrieben, und deutlich ist dies an derselben zu bemerken. Ref., der durch Zufall Gelegenheit hatte, näher mit Schneiders Arbeiten vertraut zu werden, und manches Urteil über sein ausübendes Talent von urteilsfähigen Männern hörte, glaubte aus obenerwähnten Gründen, den Spielern und Beurteilern dieses Trios die geschichtliche Notiz ihrer Entstehung nicht verhehlen zu dürfen, um dadurch einen richtigeren Gesichtspunkt zur Beurteilung desselben aufzustellen und mancher schiefen Ansicht zuvorzukommen. Der Kunstrichter und das Publikum haben zwar nicht nötig, sich nach der Entstehung eines Kunstwerkes zu erkundigen, sondern dasselbe soll sich selbst rein aussprechen; wo es denn darauf ankommt, durch einen kleinen Fingerzeig etwas zur Rechtfertigung eines talentvollen Künstlers beizutragen, und wo es wie hier so interessant ist, dem letzten Auflodern desselben Schritt vor Schritt zu folgen, wird die Kritik Rücksicht nehmen und der Psychologe Stoff für sich finden. Es wäre hier nicht an seiner Stelle, eine Beurteilung des Trios niederzulegen; Ref. begnügt sich bloß zu bemerken, daß Schneider selbst die Menuett für das Gelungenste hielt, nächst diesem das erste Allegro, welches bis auf den Schluß in einem schönen Gusse fortgeht. Das letzte Allegro entstand ganz stückweise, und Schneider änderte sehr viel und oft daran, es kostete

ihm auch viele Anstrengung, und sein Körper vermochte nicht mehr anhaltendes Denken zu ertragen. Es ist daher am meisten Stückwerk, und nur einzelne lichte Stellen durchfliegen es.

Möchten alle Leser dieses, gegenwärtiges Trio als die letzten Anstrengungen eines genialen Menschen ansehen, der leider der Welt zu früh entrissen wurde, als daß sein noch etwas zu wenig unter die Obhut einer ruhigen Anschauung gebrachtes Genie mit jener Klarheit und unentstellt sich hätte aussprechen können, wodurch die Werke der Meister sich als solche bewähren.

54 Die Sängerin Schönberger 1812

Auch uns [in Weimar] ward das Vergnügen, Mad. Schönberger[201]) geb. Marconi in drei Gastdarstellungen, als Murney, Joseph und Titus zu bewundern. Ihr vorausgegangener Ruf und die vielen, sich oft höchst seltsam widersprechenden Urteile über ihre Stimme und das dadurch neugeschaffene Rollenfach für ein weibliches Wesen — spannte die Erwartungen des Ref. auf das äußerste.

Er suchte sich sehr davor zu hüten, irgendeine vorgefaßte Meinung mit in das Schauspielhaus zu bringen. Er kam mit jener ruhigen Stimmung, die für jeden zu erwartenden Eindruck empfänglich und allein fähig ist, besonnen darüber zu urteilen. Die ersten Töne der Mad. Schönberger überraschen sehr durch das Neue der Erscheinung; aber in kurzem gewöhnt sich das Ohr daran, und man ist dann imstande nicht nur dem schönen gefühlvollen Vortrage und richtigen Spiele volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, nein, man wird gewiß auch von der meistens vortrefflichen Methode, der Biegsamkeit der Stimme und den

beinah stets sehr richtig verteilten Verzierungen zu lautem Beifall und Enthusiasmus hingerissen.

Wie man übrigens nur je einen Augenblick darüber zweifelhaft sein konnte, ob Madame Schönberger eine Tenorstimme habe — ist Referenten unbegreiflich. Die Natur müßte in der Bildung der Stimmwerkzeuge hier eine noch nie stattgefundene Ausnahme gemacht haben. Mad. Schönberger besitzt eine der schönsten, vollsten, klingendsten Altstimmen. Der Mangel an bedeutenden, für einen solchen Umfang geschriebenen Rollen bestimmte sie (nach ihren eigenen bescheidenen Äußerungen) zu Versuchen in Männerrollen in höhern Tenorpartien. Der erfolgende Beifall krönte ihre Unternehmung, obwohl niemand behaupten kann, daß sie den eigentlichen Tenor ersetzen könne. Wenn sie auch dieselben Töne beherrscht, so beherrscht sie sie doch in andern Verhältnissen. Es ist (akustisch zu sprechen) wohl dieselbe Quantität im Tone, aber eine andere Qualität. Es ist dasselbe, als wenn z. B. eine Melodie auf der Violine oder Bratsche (Alt) in dem Umfange der Oktave vom tiefen g bis zum eingestrichenen vorgetragen wird, sie gewiß viel tiefer zu klingen scheinen wird, als dieselbe Melodie, in denselben Tönen, auf dem Violoncell (Tenor) gespielt. Da, wo eine Männerstimme in ihrer natürlichen Lage und Bequemlichkeit singt, wo sie noch mehrere Töne nach oben und unten bis zu ihrer Grenze hat, ist schon die äußerste (tiefste) Grenze der Altstimme.

Die stete Übung der Mad. Schönberger, ihre Stimme in der tiefsten Region derselben zu gebrauchen, gab ihr endlich auch eine für Altstimmen ungewöhnliche Kraft in der Tiefe. Doch in den höheren Regionen, in den Tönen f, g, a usw. des Tenors, entfaltet sich die Stimme der Mad. Schönberger in ihrer eigenen schönen Sphäre, und da diese Töne selten von Tenoristen mit vollkommener Leichtigkeit, ohne die Hilfsmittel der Kopfstimme, des Falsets usw. erreicht

und beherrscht werden, so ist natürlich hier bei Mad. Schönberger ein großer Reiz und Zauber zu finden und die Täuschung für den Zuhörer am größten.

Eine weitläufigere Auseinandersetzung könnte Ref. zu weit führen, und er muß jetzt schon befürchten, seine Leser zu sehr ins Abstrakte geleitet zu haben, wo ihn nur das Anziehende und Interessante des Gegenstandes, über dessen Verfolgung man sich leicht selbst verliert, entschuldigen kann. Die Rolle des Murney gab Mad. Schönberger mit einer Vollendung im Gesang und Spiel, bei der fast nichts zu wünschen übrig blieb; ebenso gerechter Beifall wurde ihr in der Rolle des Joseph.

Als Titus entfaltete die geschätzte Künstlerin, welche eben so ausgezeichnet als anspruchslos ist, ihre ganze Kunstfertigkeit und entzückte allgemein, wozu ihr vortreffliches, gedachtes, würdevolles Spiel das seinige beitrug.

---

117 Die Sängerin Therese Grünbaum 1817

Sie wollen meine Meinung über Mad. Grünbaum[51]) wissen, hier ist sie über das diese Sängerin Bezeichnendste. Stimme ist das Naturgeschenk, das ich gleich abrechne, weil dessen Vorzüglich- oder Mittelmäßigkeit sich verständlich genug für jedermann ausspricht, und so herrlich es auch ist, doch noch nicht allein den Sänger macht, so wenig als eine schöne Figur den guten Tänzer. Das von der Natur gegebene Metall aber, es sei nun spröde, geschmeidig oder weich, so sich untertan zu machen, daß es in alle zur Ausübung notwendige Formen willig und scheinbar zwanglos sich schmiege, ist das, was den wahren Künstler beweist und viele mit den Worten „vollkommene Schule“ ausdrücken wollen.

Welche ungeheuere Forderungen macht man an eine gute deutsche Sängerin! Sie soll vor allem den Zauber der italienischen Geschmeidigkeit und Zierlichkeit haben, sodann die höchste deklamatorische französische Leichtig- und Leidenschaftlichkeit und natürlich am Ende auch die deutsche einfache, tief fühlende und Wahrheit fordernde Gesangsweise. Wie bequem hat es eine Sängerin in Italien! Ihr ganzes Leben hindurch bewegt sie sich in einer und derselben Sphäre. Ihrer Stimme, ihren Fähigkeiten muß alles vom Komponisten angepaßt, die Schwächen derselben verdeckt, die Schönheiten und Naturgaben hervorgehoben werden. Kommt etwas Anderes, Unbequemes vor — enthalte es auch die höchste Kunstschönheit —, mit dem ganz einfachen Grunde: „non è scritto per me“[256]) wird es beiseite gelegt und das nächste beste Gurgelrechte an dessen Stelle gesetzt.

Mad. Grünbaum ist Herr und Meisterin ihrer Stimme. Jeder Ton steht ihr mit seiner längsten Dauer, Schwellung und Reinheit, allein und in jeglicher Verbindung, zu Gebote. Ihre Passagen sind deutlich, geperlt, nicht ein über die Töne Rutschen, Herunterpoltern oder Hinaufhusten. Jeder einzelnen Klangstufe in denselben widerfährt ihr Recht; denn man könnte z. B. in ihren Läufen durch die halben Töne, hinauf oder herab, ihr kühn auf jeder beliebigen Stelle ein Halt! zurufen und den letzten Ton immer noch so rein und gediegen finden, wie ihn nur der Instrumentist gewöhnlich geben kann.

Nächstdem ehrt sie, laut und weitschallend sei es gesagt, das Kunstwerk, in dem sie Teil des Ganzen ist, und sieht es nicht als ein alleruntertänigst zusammengetragenes Tonnest an, in dem alles nur um ihretwillen da wäre. Daher singt sie jede Gattung mit dem ihr zugehörenden Charakter (wie einfach sang sie die Romanze im Lotterielose, verschmähend um der Sache willen den lauten Beifallruf, den gewiß zu er-

ringen ihr durch ein paar kühne Passagen so leicht gewesen wäre!), schließt sich in Ensemblestücken mit der Präzision eines Instrumentalisten an das Ganze an und zerreißt und mißhandelt nicht alles, was man Taktverhältnis und musikalische Einschnitte heißt, wo so oft das Orchester schon seine musikalische Rede geschlossen hat, und dann der Sänger, mit aller möglichen Bequemlichkeit und empörenden Verachtung alles rhythmisch musikalischen Gefühles und Gesetzes, gelegentlich einen halben Takt später schließt, um eine wohlgefällige Tirade anzubringen, während das Orchester schon wieder etwas anderes sagt. Daß sie sich dergleichen nie zuschulden kommen läßt, beweist auch, daß sie Musikerin im eigentlichen Sinne des Wortes ist. Dies bewährt sie auch bei ihren Verzierungen und Kadenzen, die nie ganz willkürlich ins Blaue hinauswirbelnde Raketen sind, sondern sich selbst in ihrer Freiheit doch in gewissen takt- und harmoniegemäßen Einschnitten bewegen, die ihre Vollendung bezeichnen und es dem Hörer leicht machen, sie zu begreifen und zu verfolgen. Die Ruhe, mit der sie dieses macht, und die Herrschaft über alle Grade von Schwäche und Stärke in Höhe und Tiefen der Passagen bezeugt ihre Meisterschaft; und von dieser geht das Wohlgefallen des Hörers aus, der, ungetrübt von Angst für das Gelingen, rein die Kunstfertigkeit genießt.

Daß sie rein intoniert, einen guten Triller besitzt, richtig und daher unbemerkt Atem holt, große Kantilenen ebenso mit dem gehörigen Portamento zu geben weiß, als flüchtige Passagen mit Leichtigkeit — versteht sich von selbst, als Eigenschaften, ohne die man nicht Anspruch auf den Namen einer bedeutenden oder großen Sängerin machen darf.

Wenn übrigens auch bei Madame Grünbaum noch manches zu wünschen übrig bleiben sollte, so hängt das mit dem alten Spruche „Es ist nichts vollkommen unter der

Sonnen," zusammen. Daß aber die Sonne nicht viel so vollkommene Sängerinnen, wie Mad. Grünbaum ist, bescheint — will ich recht gern, meiner Überzeugung gemäß, bescheinigen.

---

183 1818

Die Tondichtweise des Herrn Konzertmeisters Fesca in Karlsruhe, nebst einigen Bemerkungen über Kritikenwesen überhaupt

Wenn ich damit anfange, mich selbst gewissermaßen anzuklagen, so scheint mir dies die zweckmäßigste Einleitung zu dem zu sein, was ich mir vorzutragen erlauben will. Ich spreche dadurch aus, was dem größten Teile meiner Kunstbrüder gewiß oft schon ebenso begegnet ist, und was, öffentlich erörtert, vielleicht mancher vorschnell gehegten Meinung eine andere Richtung gibt, die dann, wenn auch nicht laut bekannt, doch hoffentlich im stillen beherzigt wird.

Es sind beinahe zwei Jahre, daß ich, angezogen von dem — jetzt überhaupt immer seltener werdenden — Streben nach innerer Vollendung in den Werken des Herrn Fesca[257]), die ausführliche Anzeige seiner Quartette und Quintette übernahm, mit all der Liebe und Lust, die diese schönen Gebilde verdienen, und erfreut durch die Absicht meines Unternehmens, die musikalische Welt auf wahrhaft würdige und schöne Kunsterscheinungen aufmerksam machen und dadurch nützen zu dürfen.

Wer mit mir die Oberflächlichkeit haßt, die seit geraumer Zeit in manchen kritischen Sprüchen heimisch geworden ist, und nicht Anmaßung genug in sich fühlt, ohne geführte

Beweise Fluch oder Segen über das zu beurteilende Werk auszusprechen, der wird auch wissen, daß eine solche Arbeit nicht in wenigen Stunden und Tagen vollbracht ist, sondern die innigste Vertrautheit mit dem Objekte so bestimmt und vollendet voraussetzt, daß dann auch durch die Beurteilung ein möglichst ebenso lebendiges Bild des Werkes sich in der Seele des Lesers forme, daß sie ein treuer Geistesspiegel desselben sei. Je schwerer und seltener dieses immer zu erlangen ist durch die Beschränktheit des Raumes, der Beispiele und anderer nun einmal in der Natur einer Zeitschrift liegenden Hindernisse: je mehr Fleiß und Zeitaufwand hat eine Arbeit der Art das Recht zu fordern. Wie Vielen von uns ist aber das glückliche Los beschieden, bloß immer das, was ihnen der Geist als das Notwendige und Nützliche zeigt, auszuführen und ihm seine Kraft und Zeit widmen zu dürfen? Mir wenigstens wurde dies höchst selten vergönnt. Berufsgeschäfte anderer Art füllten meine Zeit oder zersplitterten sie auf eine für solche Geistesarbeiten untaugliche Weise. Am Ende geht es einem dann damit wie mit seinen besten Freunden. Bei gewöhnlichen Leuten kommt man mit einem Vorrat von einmal hergebrachten Kunst- und Lebensredensarten bald durch und hat sie zur Genüge versorgt. Nicht so bei denen, die man lieber und fester im Herzen trägt. Diesen etwas halb zu geben, widerstrebt dem liebenden Gemüte, und können wir ihnen nicht so ganz unsre Kraft widmen, als wir es wohl möchten, so befällt uns das drückende Gefühl, etwas vorenthalten zu haben, das sie mit Recht fordern konnten. Es entsteht eine Kluft, eine die Sache fast verleidende Ängstlichkeit, und das Ende ist, daß man, gedrängt dazu, die Arbeit lieber aufgibt, als sie unter der Höhe wiederzugeben, die man einmal für sie in sich festgestellt hat.

Das ist freilich nicht gut, das ist nicht recht; aber es

ist so, und wer sich ganz rein weiß, der werfe den ersten Stein.

Kaum kenne ich einen der jetzt lebenden Komponisten, der nicht mehr oder weniger mit den Anzeigen seiner Werke (selbst nur der Zahl nach) unzufrieden wäre. Die meisten mögen recht haben. Hat aber eine Redaktion nicht auch recht, über die Komponisten und Kritiker zu klagen, wenn sie beweisen kann, daß sie es nicht an Aufforderungen, Aufträgen und Bitten aller Art habe fehlen lassen?

Wenn nun vollbürtige und gewiegte Männer selbst nicht immer in die Schranken treten können und wollen: ist es dann ein Wunder, daß der Troß oder der einzelne Zudringliche oft den Platz erhält, sich brüstet im Richteramte und groß dünkt, wenn er so ungewaschen über etwas herfahren kann? Es ist dann freilich schmerzlich für den wahren Kunstfreund, zu sehen, wenn das heilige Amt, Wahrheit zu verkünden und jedem Jünger und Meister sein Inneres zu enthüllen, in unwürdigen Händen ist und dadurch am meisten Übles stiftet, daß die der Kritik so notwendige Achtung und Beachtung verschwindet. Aber wird braven Männern nicht auch oft dieses Geschäft verbittert? Der Pygmäen, die das anch' io son pittore[258]) gar zu gern sich anmaßen wollen, sind zu viele: kömmt ein Urteil über sie, das ihrer geträumten Größe nicht huldigt, so haben sie zu Einwendungen, Gegenreden und Spitzfindigkeiten immer Raum und Lust und verleiden so endlich dem redlichen Manne, der alle seine Zeit doch nicht allein diesem Kunstzweige oder wenigstens nicht solchen Kunstallotrien widmen kann, das ganze Geschäft. Diese Männlein sind es, die auch gar zu gern wissen wollen, wer sich an sie gewagt habe, um wiederum nach ihrem Zwergmaßstabe beurteilen zu können, ob sie ihn auch für voll annehmen sollen. Es ist gewiß, daß sich viel für und gegen den Gebrauch der Anonymität sagen läßt,

und daß wohl nur die vorwaltenden Umstände das Veto geben.

Wenn ich z. B. es mir zum Grundsatze gemacht habe, stets meinen Namen zu unterzeichnen, so geschieht das teils, weil ich als Selbstproduzierender mir nicht das unbedingte Richteramt über meine Mitbrüder anzumaßen wage, sondern nur als ein seine Überzeugung aussprechendes Individuum erscheinen will, und andernteils auch aus eigentümlichen Verhältnissen, die mich vielleicht sogar Rücksicht nehmen lassen auf das Gekläff einer Menge von Schwachen, die im Beurteiler nur immer den zu sehen glauben, der das Recht hat, schadenfroh unter verhüllendem Mantel sein Mütchen kühlen oder Gnade und Protektion angedeihen lassen zu dürfen. Im ganzen halte ich sehr viel von dem Nutzen und der Wirkung der Anonymität, und man frage sich selbst nur recht ehrlich, ob ein so gegebenes Urteil — vorausgesetzt, daß es alle Eigenschaften eines dergleichen rechtlichen habe, das heißt: daß es mit Gründlichkeit und Wohlwollen ausgesprochen sei — nicht viel mehr als Repräsentant der Volksstimme, oder, mit anderen Worten, der reinen, rücksichtlosen Wahrheit erscheine und einwirke, als das mit einem Namen bezeichnete, bei dem wir uns selten von allen dabei sich unwillkürlich mit eindrängenden individuellen Nebenideen reinhalten können und besonders beim Tadel gar zu geneigt sind, in der Person selbst etwas zur Entschuldigung unsrer Fehler aufzusuchen. Das Lob läßt man sich schon eher von jedem gefallen.

Aus alle diesem geht nun wohl das Resultat hervor: daß man, die Sache praktisch angesehen, in Ruhe abwarten möge, was Schicksal und Zufall verfügen, daß die Komponisten nicht unwillig werden sollen, wenn nicht alle Federn sich eilends für sie in Bewegung setzen; daß die Redaktionen und besonders die Herausgeber der kriti-

schen Blätter sorgfältig der Kunstentwicklung in der Zeit folgen und den wenigen Männern, die mit Liebe und Einsicht sich der Kritik widmen, ihr herbes Geschäft auf jede Art zu erleichtern und angenehmer zu machen suchen sollen; und drittens, daß auch die Kritiker mit besonnener Auswahl und möglichster Berücksichtigung des auf das Fortschreiten in der Kunst Einwirkenden und mit wohlwollender Strenge — der Strenge des liebenden Freundes oder Vaters — zu Werke gehen mögen.

Übrigens waltet zu aller Trost die unsichtbare Nemesis über allen Werken, und ungegründetes Lobpreisen rettet so wenig die Eintagsfliege vom Tode und der Vergessenheit, als verspritzter Gifteifer das wahrhaft innere Leben ertöten kann. Jedes Werk trägt den Keim seines Lebens oder Todes in sich, und die Zeit ist der wahre Probierstein des Guten und Schlechten. Diese Ansicht und Hoffnung ist mir doppelt wichtig geworden, seitdem ich an mir selbst erfahren habe, daß man den besten, reinsten Willen und Eifer zur Beförderung einer Sache haben und doch sehr lange Zeit durch das seltsamste Zusammenwirken sich häufender Umstände nicht dazu gelangen kann, redetätig für sie aufzutreten.

Vor kurzem noch zu beschränkt an Zeit, um die ausführliche Rezension der Quartetten des Herrn Fesca zu vollenden, habe ich die mir erbetenen Partituren zurückgegeben, damit dieses Geschäft wenigstens anderen Händen anvertraut werden könne. Es scheint mir aber eine angenehme Pflicht, durch das Aussprechen der Bemerkungen, die sich mir beim Durchgehen derselben aufdrängten, Herrn Fesca wenigstens einen Beweis meiner hohen Achtung für alles Schöne und Gute an den Tag zu legen.

Der Zweig der Kunst, dessen Pflege Herr Fesca sich mit Vorliebe geweiht zu haben scheint (Quartetten usw.), bezeugt schon durch diese Wahl, daß man ihn, Herrn F., zu

einem von den Wenigen unserer, sich oft dem Oberflächlichen nähernden Kunstzeit zählen kann, denen es noch ernst ist mit dem Studium der innersten Wesenheit der Kunst. In dieser Gattung ist es vor allem andern nicht zureichend, durch einige Schmeichelideen und Glanzpassagen genügen zu wollen. Die Genießenden dieser gediegenen Kost sind schon durchaus an Nahrhaftes und Gewürztes gewöhnt, ja verwöhnt vielleicht durch die Größe und Höhe, auf welche diese Musikart durch Mozart und Haydn gestellt worden ist. Wer also nicht augenblicklich bei seinem Erscheinen auch wieder in Vergessenheit zurücksinken will, muß schon wahrhaft Gediegenes, Gedachtes und Gefühltes geben. Es soll damit keineswegs gesagt sein, daß andere Musikgattungen nicht dasselbe ebenso sehr in ihrer Wesenheit bedürfen: aber im Quartett, diesem musikalischen Consommé, ist das Aussprechen jeder musikalischen Idee auf ihre wesentlich notwendigsten Bestandteile, die vier Stimmen, beschränkt, wo sie nur durch ihren innern Gehalt für sich Interesse gewinnen kann, da hingegen der Sinfonie usw. durch den Reiz der Mannigfaltigkeit einer wohlberechneten Instrumentierung usw. Mittel zu Gebote stehen, einer an sich oft ziemlich bedeutungsleeren Melodie Schmuck und Wirkung zu verleihen. Im Quartett kann aber Lärm nicht für Kraft gelten, und die Unbeholfenheit eines Komponisten in Verzweigung der Mittelstimmen, melodiöser Führung derselben und Verbindung selbständiger Melodien im Fortweben des Ganzen liegt hier sogleich klar und hell am Tage. Das rein Vierstimmige ist das Nackende in der Tonkunst.

Herr Fesca ist ganz Herr und Meister über das, was er auszusprechen unternimmt. Mozart und Haydn waren ihm Vorbilder im edlen Sinne, wie es dem wahren Künstler ziemt und wie überhaupt nur alles Fortschreiten in der Kunst sich erzeugt durch den äußeren Anstoß, der Funken

weckt, nicht gibt. Sein Stil und die Wahl seiner Melodien sprechen Weichheit und einen gewissen zarten Schmelz der Empfindung aus, der, keineswegs der Kraft ermangelnd, ihnen einen eigentümlichen Reiz verleiht. Herr F. kann sehr heiter, ja witzig werden, aber ein vorherrschender Ernst ist wenigstens dann in der weiteren Ausführung unverkennbar. Er ist sorgfältig und reichwürzend, beinahe wie Spohr, ohne sich in dessen oft erhabene Schwermütigkeit zu verlieren. Er moduliert oft scharf und schnell, fast wie Beethoven, aber er fühlt zu weich, um es gleich diesem zu wagen, uns unerwartet mit kühner Riesenfaust zu packen und blitzschnell über einen Abgrund schwebend zu halten. Seine Arbeiten bezeichnet eine gewisse verständige Besonnenheit, die, mit Tiefe des Gefühles gepaart, Trockenheit vermeidet und eine ungemein schöne Haltung des Charakters des Ganzen sowohl als der dasselbe konstruierenden einzelnen Teile zur Folge hat. Er entwickelt seine Ideen klar und mannigfaltig, die vier Stimmen sind selbständig, und wenn hin und wieder er den Vorredner (die erste Violine) etwas glänzender behandelt, so geschieht das keineswegs auf eine so überwiegende Weise, daß die andern Stimmen nur zu dienenden herabsänken.

Herr Fesca hat meines Wissens bis jetzt nur Quartetten, Quintetten und eine in diesen Blättern rühmlichst erwähnte Sinfonie (die ich nicht kenne) geschrieben. Es ist mir sehr begreiflich, daß er mit Vorliebe sich in diesem Kreise bewegt, der mir so ganz charakteristisch seine Gefühlsweise zu bezeichnen scheint. Aber es mag doch wohl nicht gut sein, sich so fast ausschließlich einer Gattung hinzugeben: es kann mit der Zeit, ja, es muß fast zur Manier führen.

Der Genius ist universell, wer ihn besitzt, kann ihn zum Schöpfer jeder Gattung machen. Äußere Eindrücke und Anstöße leiten die eine oder die andere Bahn, und es

ist gewiß, daß die ersten Schritte auf einer neuerwählten mit Unsicherheit, wenigstens mit der Ängstlichkeit geschehen, die sie einem [Künstler] ohne Beharrlichkeit bald verleiden kann, weil man auf der anderen schon so heimisch und leicht gewandelt ist, alle ihre Tiefen und Klippen kennend. Aber der Geist bewegt sich nach gelindem Zwange bald ebenso leicht in der neuen Form und bringt, selbst bei der Rückkehr zur alten, neue Blumen und Blüten mit herüber. Besonders Gesangkomposition sollte doch kein Komponist hintansetzen. Sie trägt die dramatische Wahrheit ins Leben, und von ihr zu den andern ist nur ein Schritt, von den andern zu ihr sind wohl mehrere. Es ist, als ob die Natur sich dann immer an dem etwas rächen wollte, der nicht zuerst dem von ihr gegebenen [Ur]instrumente huldigte. Wenn der Quartett-Stil gleichsam mehr dem geselligen, häuslich ernsten Kreise angehört, so führt jener mehr in die Welt der größeren Ansichten, der weiter geöffneten Bilder. Unwillkürlich kann das bloße Bearbeiten der Quartett-Gattung durch die ihr eigene komplizierte Gedrängtheit zur Miniaturmalerei verführen, und von da ist es dann sehr nahe bis zur ängstlichen Künstelei und Kleinigkeitskrämerei.

Ich bin zu sehr von dem ausgezeichneten Talente und den wahrhaft zu ehrenden Kenntnissen des Herrn Fesca überzeugt, als daß ich ihm nicht den Wunsch aussprechen sollte, sich auch darin zu versuchen. Es gibt ein edel-bescheidenes Mißtrauen der eigenen Kraft, welches mir ganz in der Wesenheit des Herrn Fesca wahrscheinlich dünkt; wer aber so ausgestattet und eines solchen Fleißes und solcher Beharrlichkeit sich bewußt sein darf wie er, hat nichts zu scheuen und geht dadurch einer Vielseitigkeit entgegen, die heilsam vor ihrem Gegensatze schützt.

146 Johann Baptist Gänsbacher 1821

Die Kaiserin Marie Louise hat dem Komponisten Johann Gänsbacher[19]) einen mit ihrer Namenschiffer gezierten Brillantring für ein ihr überreichtes Divertissement à quatre mains für das Pianoforte zustellen lassen. Der aufmunternde Beifall, den diese erhabene Kunstkennerin seinen früheren Arbeiten angedeihen ließ, konnte den bescheidenen Künstler allein ermutigen, seine Muse unmittelbar ihrem Dienste zu weihen. Es sei erlaubt, bei dieser Gelegenheit von dem ausgezeichneten Manne etwas mehr zu erwähnen, der fast in Abgeschiedenheit von der übrigen Kunstwelt still in seinem Vaterlande Tyrol zur Aufnahme und Verbreitung der Kunst beiträgt und ein tätiger Unterstützer und wohl eigentlich Begründer des sichtbar gedeihenden Musikvereins in Innsbruck ist. Vor allem bezeichnet ihn des echten Tyrolers reiner Sinn und Vaterlandsliebe, die alles ihn opfern hieß zur Zeit der Gefahr. Er ist wahrlich unser musikalischer Körner. Wie es not tat um kräftige, treue Seelen, verließ er die angenehmsten Verhältnisse als Mensch und Künstler, hing die Leier an die Wand und ergriff das Schwert, für seine Berge, seinen Kaiser zu fechten. Mit größter Auszeichnung ward seiner oft gedacht, und die große goldene Verdienstmedaille ziert ihn. Wie später die treuen Tyrolerhaufen zu des Kaisers Jägerregiment gefordert wurden, blieb auch er als Oberleutnant dabei stehen, errichtete die Regimentsmusik und bildete durch sie den Kern eines Orchesters für Innsbruck.

Wenn man Gänsbachers Kompositionen kennt und das Vorherrschende lieblicher Melodien, origineller süßer Erfindung und schwärmerischer Innigkeit in ihnen hört, kann man sich kaum den Tyroler Schützen, keck auf seinen Bergen thronend, dabei denken. Aber wahrlich, hier verschmilzt männliche Kraft mit tiefem Gemüt. Dies zog

ihn auch immer zu Kirchenkompositionen vorherrschend (außer trefflichen deutschen und italienischen Gesängen und mehreren Instrumentalarbeiten im Kammerstil), und seine Messen und Kantaten haben das Gepräge ernsten Studiums und innigen Gefühls.

Der Aufenthalt in Wien und Prag, Reisen ins Ausland und eine Zeitlang des Vereins mit Vogler[11]), Meyerbeer[18]), Gottfried Weber[21]) und Carl Maria von Weber in Darmstadt gaben seinem Talent und Fleiß Mittel, das Schöne in sich aufzunehmen.

Möge der bescheidene Künstler nur mehr der Öffentlichkeit übergeben. Die ihn kennen, ehren ihn gleich hoch als Mensch, Tondichter, Patriot und lieblichen Sänger.

Ein kleiner Teil seiner leichteren Sachen ist in Augsburg bei Gombart, Berlin bei Schlesinger, Wien bei Artaria u. a. erschienen.

147 Johann Sebastian Bach 1821

Bach (Johann Sebastian), geboren zu Eisenach den 21. März 1685. Von Zeit zu Zeit sendet die Vorsehung Heroen, die den gemächlich von einem Jünger auf den andern vererbten Kunst-Schlendrian und seine Modeformen mit gewaltiger Hand erfassen, [läutern, verklären], und so ein Neues gestalten, welches nun lange in Jugendfrische vorbildlich wieder weiter wirkt, mit Riesenkraft seiner Zeit den Anstoß gibt und den Heros, der es von sich ausgehen ließ, zum Licht- und Mittelpunkte dieser Zeit und dieses Geschmackes erhebt. In der Regel vergißt man dabei, ungerecht genug, daß diese Riesengeister doch auch nur Kinder ihrer Zeit waren, und daß viel Treffliches schon da vorhanden sein mußte, wo so weithin leuchtend Großes erstehen konnte.

Sebastian Bach gehört zu diesen Kunstheroen. Von ihm ging so viel Neues und in seiner Art Vollendetes aus, daß seine Vorzeit fast in Dunkelheit verschwand, ja, sonderbar genug, sein Zeitgenosse Händel wie einer anderen Epoche angehörig betrachtet wird. Seb. Bachs Eigentümlichkeit war selbst in ihrer Strenge eigentlich romantisch, wahrhaft deutscher Grundwesenheit, vielleicht im Gegensatze zu Händels mehr antiker Größe. Sein Stil zeigt Großartigkeit, Erhabenheit und Pracht. Seine Wirkungen brachte er hervor durch die wunderbarsten Verkettungen der Stimmenführung und dadurch erzeugte fortgesponnene seltsame Rhythmen in den künstlichsten kontrapunktischen Verflechtungen, aus denen sein erhabener Geist einen wahrhaft gotischen Dom der Kunstkirche auferbaute, während alle kleineren Geister vor ihm in der bloß herrschenden Künstlichkeit untergingen, in Trockenheit, das innere Leben der Kunst in der bloßen Form suchten und daher nicht fanden.

Nicht vergessen darf man dabei, daß die Musik damals vor allem der Kirche diente und von ihr ausging. Der Orgelspieler lenkte die Gemüter, und die Tonwelt, die für einen schaffenden Geist in der Orgel liegt, gab hinlänglich jenen Stoff, den jetzt der Komponist in allem Orchesterluxus suchen muß.

Die vollendete Beherrschung der Orgel, die Seb. Bach sich zu erringen wußte, bedingte auch seine ganze Kunstrichtung. Das Großartige, die immer in Massen sich aussprechende Natur dieses Instrumentes ist auch in ihm das Bezeichnende und Charakteristische, und die Größe seiner Werke in harmonischer Rücksicht entwickelt sich aus der Gewandtheit seiner Seelenkräfte, die widersprechendsten Melodielinien zu einem Ganzen zu verknüpfen.

Die Freiheit des Stimmenflusses in gleichwohl strengster Gebundenheit zwang ihn auch freilich, Mittel zu er-

finden, seine Erzeugnisse ausführbar zu machen. Daher verdankt ihm das Klavierspiel vor allem einen Fingersatz, den uns erst sein Sohn Carl Philipp Emanuel Bach in seinem „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen" mitteilte, und dessen Eigentümlichkeit besonders darin bestand, daß er zuerst den Daumen wesentlich gebrauchte, da man vorher meist sich mit vier Fingern beholfen hatte. Auch erfand er die sogenannte Viola pomposa, weil die damaligen Violoncellisten bei den figurierten Bässen seiner Werke nicht fortkamen. Es war dies eine vergrößerte Bratsche mit fünf Saiten, der außer dem Violoncell-Umfange noch die höhere Quinte E beigegeben und somit der Vortrag umfangreicher Figuren erleichtert ward.

Von Seb. Bach ging das, was man eine Schule nennt, aus. Ohne die Stufen, die er und Händel gebaut, wäre schwerlich Mozart zu seiner Höhe gestiegen. Die Kunst, seine Sachen wirkend vorzutragen, ist wohl ganz untergegangen, da der davon zu erwartende Genuß weder auf der Oberfläche liegt, noch ob des Reichtums des harmonischen Baues der äußere melodische Kontur so vorherrschend heraustreten kann, als unser verwöhntes Ohr es verlangt.

Sebast. Bach war der Sohn des Hof- und Ratsmusikus Joh. Ambrosius Bach zu Eisenach.*) Er erhielt, schon vor dem zehnten Jahre verwaist, von seinem älteren Bruder, dem Organisten Johann Christoph in Ohrdruf, den ersten Unterricht; wie es scheint, nicht ohne Handwerksgrillen, da Sebastian sich den Weg zu den besseren Werken von Froberger[260]), Kerll[261]), Pachelbel[262]) usw. heimlich, bei Nacht im Mondenscheine, bahnen mußte. Von hier kam er als Diskantist auf die Michaelisschule zu Lüneburg,

*) Die Familie stammt aus Preßburg in Ungarn von einem Bäcker, Veit Bach, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts Ungarn verließ.[259]) In: Korabinsky, Beschreibung der Stadt Preßburg 1784, findet man ein vollständiges Stammregister derselben.

von wo aus ihn der Trieb, vorwärts zu schreiten, öfter nach Hamburg führte, den berühmten Organisten Reinken[263]) zu hören. 1703 wurde er Hofmusikus in Weimar, 1704 Organist in Arnstadt. Von nun an entfaltete sich in regem Streben sein Geist. 1707 wurde er Organist in Mühlhausen, und im folgenden Jahre rief man ihn als Hoforganisten nach Weimar zurück, wo man ihn auch 1714 zum Konzertmeister ernannte. Kurz darauf erhielt er den Ruf als Kapellmeister zu dem Fürsten von Anhalt-Köthen; 1723 aber ging er nach Leipzig als Musikdirektor und Kantor der Thomasschule, wo er auch den 28. Juli 1750 am Schlage starb. 1736 hatten ihm der Herzog von Weißenfels den Kapellmeistertitel und der König von Polen den Titel als Königl. Poln. u. Kurfürstl. Sächs. Hof-Kompositeur erteilt.*)

Er hatte 11 Söhne und 9 Töchter. Von den Söhnen, obwohl alle mit Talent begabt, haben vier sich besonders ausgezeichnet.

Wilhelm Friedemann, genannt der Hallische, geboren 1710 zu Weimar, ein gründlicher Orgelspieler, Fugist und Mathematiker, gestorben zu Berlin 1784.

Carl Philipp Emanuel, geboren zu Weimar 1714, gemeiniglich der Berliner genannt. Er neigte sich mehr zum galanten Stile und war ein Liebling des Publikums. Der Kunst hat er den wichtigsten Dienst durch die Herausgabe des Werkes geleistet, worin er die Vervollkommnung des Klavierspiels der Welt mitteilte, die sein Vater erfunden hatte. Er starb zu Hamburg 1788.

Johann Christoph Friedrich, der Bückeburger, geboren 1732 zu Weimar[264]) und gestorben zu Bückeburg 1795, kam im Geschmacke seinem Bruder Emanuel am nächsten.

*) Forkels geistreiches Werk, Über Joh. Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, darf nicht anzuführen vergessen werden.

Johann Christian, genannt der Englische, auch Mailändische, geboren zu Leipzig 1735 und gestorben zu London 1782 als Kapellmeister der Königin, war der galanteste dieser Brüder in seinen Arbeiten, daher zu seiner Zeit ebenso beliebt, als jetzt gänzlich vergessen.

Überhaupt ist der Reichtum von musikalischen Talenten, den die Bachsche Familie geliefert hat, unglaublich.*)

*) Gerber hat in seinem älteren und neuern Tonkünstler-Lexikon allein 22 ausgeführte Artikel.

Zur
Technik einzelner Instrumente

23 Capellers Erfindung zur Vervollkommnung der Flöte 1811

Herr F. Nepomuk Capeller[265]), Mitglied des Münchener Hoforchesters, hat durch eine höchst sinnreiche Erfindung die Flöte in einem Grade vervollkommnet, daß kaum noch etwas zu wünschen übrig bleibt, indem die Vorteile dieser Erfindung höhere und tiefere willkürliche Stimmung — wobei dennoch alle Töne und Verhältnisse in gleicher Reinheit bleiben — und die Leichtigkeit, Triller auf allen Tönen hervorbringen zu können, umfassen, wodurch den bekannten Hauptmängeln dieses Instrumentes abgeholfen wird. Herr Capeller erhielt die Grundidee seines neuen Flötenbaues durch den schon früher erfundenen sogenannten englischen Metallkopfzug, dessen Fehler aber schon Tromlitz[266]) nachgewiesen hat und der durchaus nicht mit dieser Erfindung verwechselt werden darf, da durch den Kopfzug wohl das Instrument höher und tiefer gestimmt werden konnte, aber auch zugleich seine reine Intonation verlor.

Herrn Capellers neue Flöte besteht aus drei Stücken. Die sonst gewöhnlichen zwei mittleren Stücke sind in einen Körper vereinigt, und damit dieser nicht auf solche Art durch zu große Länge unverhältnismäßig gegen die übrigen Teile würde, bestimmte man ihm eine geringere Ausdehnung und gab das Entbehrliche dem Mundstück zu. Die ganze Länge der Flöte ist übrigens von denen nicht verschieden, die die tiefste c-Klappe mit enthalten. — Klappen hat sie neun, wovon die Hes-Klappe von zwei Seiten her sich öffnen läßt, der untere Hebel kann auf doppelte Art, und zwar mit größter Bequemlichkeit, ohne die rechte Hand aus ihrer Lage zu bringen, mit dem Zeige- oder Mittelfinger der rechten Hand angespielt werden, (und dient vorzüglich, um die Triller auf fis-gis rein und

leicht anzugeben), worin diese Klappe von einer früheren Erfindung sich unterscheidet. Eine neu erfundene d-Klappe, welche mit dem Zeigefinger der rechten Hand gespielt wird, ist bestimmt, den Triller auf d-cis hervorzubringen und dient zum bequemeren Anschlagen des h-cis und des dreigestrichenen d-e-Trillers. Die tiefste c-Klappe ist so angebracht, daß sich nunmehr auch von cis auf c bequem hinüberschleifen läßt, welchen Vorteil die Lage der schon bekannten c-Klappe nicht gewährt. Die übrigen Klappen sind in der Art der schon bekannten Erfindung, und können durch sie vereint nun die Töne und Triller in allen halben und ganzen Tönen rein und auf die leichteste Weise hervorgebracht werden.

Das Vorzüglichste und Interessanteste an dieser Flöte aber ist der Mechanismus in bezug auf die Stimmung. Um dem Instrumente diese mit immer gleicher Schärfe und Reinheit des Tones zu sichern, gab Herr Capeller demselben den Vorteil eines auch beim längsten Gebrauch unveränderlich bleibenden Mundlochs. Dieses besteht aus einer ovalen Platte von Gold, welche in zierlicher Form auf dem runden Körper der Flöte aufliegt. Nicht bloß der Pfropf in der Flöte, sondern auch eben dieses Mundloch kann nach Willkür der verlangten Stimmung gemäß durch eine ungemein leichte und schnelle Bewegung an der oberen Garnitur vermittelst einer doppelten Schraube auf- und abbewegt werden, wodurch der höchst wichtige Vorteil entsteht, daß die Stimmung des Instrumentes, ohne irgendeinen nachteiligen Einfluß auf die ganze diatonische und chromatische Tonleiter, nach den unmerklichsten Abstufungen schnell geändert werden kann.

Die großen Vorteile dieser Verbesserung der Flöte sind so augenscheinlich, daß es höchst überflüssig wäre, noch etwas zu ihrem Lobe beifügen zu wollen, und der Verfasser bemerkt nur noch, daß diese Flöte nicht bei einem Instru-

mentenmacher, sondern bei einem hiesigen Kunstdrechsler, Fiegel, verfertigt worden, und zwar mit so gutem Erfolg, daß das Instrument auch von seiten seiner Nettigkeit und Schönheit den Arbeiten der besten Instrumentenmacher des Auslandes gleichgestellt werden kann und auch im Preis nicht höher als eine gewöhnliche gute Flöte, also ungefähr 9—10 Karolin kommt, um welchen Preis Herr Capeller jedem Liebhaber eine solche verbesserte Flöte zu verschaffen gewiß die Güte haben wird.

---

47 Friedrich Kaufmanns „Trompeter" 1812

Herr Kaufmann[267]) in Dresden ist als Erfinder des Harmonichords, mit dem er verflossenes Jahr eine Reise durch einen Teil Deutschlands machte, rühmlichst aufgetreten. Seine neueren Schöpfungen aber sind so ausgezeichnet merkwürdig, besonders für den Akustiker, daß sie verdienen, der Welt so viel als möglich bekannt zu werden. — Der Mechanikus Herr Mälzel[268]) in Wien ist bekanntlich der erste Erfinder der Vorrichtung, welche die natürliche embouchure des Menschen an der Trompete nachahmt. Er bereicherte dadurch die Orgel und andere ähnliche Werke bedeutend, die sich bis dahin nur mit Pfeifenregistern, Rohrwerken, die dem Trompetenton ähnelten, behelfen mußten. Späterhin vervollkommnete er seine Erfindung so weit, daß er durch diese künstliche embouchure auch auf einer Trompete, wie ein Bläser, mehrere Töne zu erzeugen wußte, da er früher zu jedem Ton eine Trompete nötig hatte. Auf diesem Wege ist nun Herr Kaufmann weitergeschritten und hat einen künstlichen Trompeter verfertigt, der den Mälzelschen in jeder Hinsicht weit übertrifft. Referent hatte während seines Aufenthaltes in Dresden Ge-

legenheit, diese Maschine noch unvollendet auf dem Schraubstocke zu sehen und zu hören. Sie war aller Bekleidung beraubt, und jede Täuschung durch verborgene Mittel mußte daher wegfallen. Die höchst einfache, kompendiöse Maschine blies auf einer ihr angesetzten Trompete (welche Referent mehrere Male wechselte, um Versuche zu machen) mit vollkommen schönem, gleichem Ton und fertigem Zungenstoße die Töne



in verschiedenen Aufzügen, Fanfaren u. dgl. Schon hierin sind die Töne a und h nebst den Clarinotönen merkwürdig und bei Mälzel nicht zu finden. Aber noch interessanter und an das Unbegreifliche grenzend ist das Hervorbringen von Doppeltönen in der gleichsten Stärke und Reinheit. Referent war sehr überrascht, als er nach einigen einstimmigen Sätzen auf einmal ein paar muntere Aufzüge in Oktaven, Terzen, Quinten usw., und einen sehr schönen Doppeltriller auf $\frac{f}{d}$ zu hören bekam. Nach akustischen Erfahrungen ist freilich die Gewißheit des Mitklingens der zu gewissen Akkorden gehörigen Töne bekannt, und einzelne Versuche, besonders auf Horn und Flöte, wurden schon von ausübenden Künstlern unternommen, aber nur als sehr unsicher in der Ausführung und als Künsteleien betrachtet; es ist daher höchst merkwürdig für die Theorie der Tonerzeugung, daß ein Insturment dasselbe mit eben der Vollendung wie zwei Trompeten hervorbringen kann. Was einer Maschine möglich wurde, sollte wohl dem Vorbilde, dem natürlichen Ansatze, auch nicht unmöglich sein. Die Töne a — h konnten bisher nur vermöge des bekannten Stopfens mit der Hand geblasen werden und waren aus der Reihe der brauchbaren

Töne ganz verbannt, weil sie sowohl schwer zu blasen, als auch zu ungleich und abstechend im Ton von den sogenannten natürlichen Tönen waren. Hier stehen sie aber alle im schönen Verhältnis, in gleicher Kraft, und zwar ohne ein anderes Hilfsmittel als das des Mundstücks. Wenn auch die Doppeltöne für den gewöhnlichen Gebrauch unausführbar wären, welche Bereicherung wüchse uns nicht schon durch jene Töne zu! Wie viel effektvoller und zweckmäßiger könnten künftig die Trompeten benutzt werden!

Sonderbar ist, daß Herr Kaufmann trotz aller angewandten Mühe bis jetzt noch keine Sexte zugleich erzwingen konnte, da er doch sogar Sekunden, große und kleine Terzen, Quarten, Quinten und Oktaven hat. Herr Kaufmann ist der Vollendung des Äußern nahe (ein Trompeter in altspanischer Tracht, in dessen Kopfe auch eine Uhr angebracht wird, vermöge welcher man es bestimmen kann, zu welcher Stunde er von selbst blasen soll usw.) und wird dann hoffentlich mit diesem interessanten Kunstwerke, das auf jeden Fall Stoff zu vielen neuen Ansichten und Versuchen darbietet, eine Reise unternehmen.

Nächst diesem ist bei Herrn Kaufmann noch zu finden:

1. Ein Trompetenwerk mit Uhr von 24 Trompeten und 2 Pauken, welches mehrere Stücke spielt. Hier hat zwar jede Trompete nur einen Ton, die Zahl derselben erzeugt aber doch Mannigfaltigkeit, und Referent fand daran besonders auszeichnungswert, daß sie die Abwechslungen des piano und forte besitzt. Bei dem Paukenwirbel wird das Crescendo durch einen auf besondere Art gefertigten Klöppel hervorgebracht, wo auch zugleich das Unangenehme des unwillkürlich doppelten Anschlags derselben bei Mälzel vermieden wird. Das Gehäuse von Mahagoni und Bronze, wo die Trompeten selbst eine natürliche Trophäe bilden, ist geschmackvoll und zweckmäßig. Diese Maschine ist im

ganzen den Mälzelschen Trompetenwerken nachgebildet, doch vollkommner, namentlich des piano und forte wegen usw.

2. Eine Maschine eigner Erfindung mit Uhr. Sie spielt auf dem Fortepiano (nicht wie bei gewöhnlichen Spieluhren auf Harfe), Flöte und Flageolet mehrere Ouvertüren, Konzerte usw. Ganz neu bei Spieluhren ist hier der wirklich natürliche Anschlag des Fortepianos durch Hämmer, so wie der bei denselben übliche Gebrauch der einzelnen Dämpfer oder Züge, welche, so wie es der Vortrag verlangt, von der Walze selbst gehoben werden. Da übrigens auch durch willkürlichen, schwächeren und stärkeren Anschlag der Hämmer selbst piano, crescendo, decrescendo, sforzando usw. hervorgebracht wird und die Flöte ebenfalls sich durch crecendo und decrescendo, und zwar in aushaltenden Tönen auszeichnet, so ist natürlich, daß dadurch weit mehr Geist und Leben in die Musik gebracht werden kann, als bis jetzt bei dergleichen Maschinen der Fall war. Ein Büreau von Mahagoni, mit einem Tempel auf Marmorsäulen geziert, in dessen Kuppel sich eine Uhr befindet, umschließt das Ganze.

Außerdem hat Herr Kaufmann seit seiner letzten Reise wieder ein neues Harmonichord gebaut, welches stärker und voller im Ton und in der Höhe weniger spitz ist, auch geschwinderen Anspruch und daraus entspringende größere Deutlichkeit vor dem ersten voraus hat.

Die beiden Spieluhren sind von der Erfindung des Vaters J. G. Kaufmann[267]); das Harmonichord ist durch gemeinschaftlichen Fleiß entstanden, der Trompeter aber alleinige Schöpfung des Sohnes Friedrich Kaufmann.

Möge dieser tätige, genievolle junge Mann die Unterstützung und Aufmunterung finden, die seines rühmlichen Strebens würdig ist! —

121 Buschmanns „Terpodion" (Labesang) 1817

So benannte der kunstliebende und schützende Herzog von Gotha[270]) wohlverdienterweise und sinnvoll ein neu erfundenes musikalisches Instrument, dessen Entstehung die Welt hauptsächlich auch seiner huldvoll tätigen Unterstützung verdankt, und welches die kunstliebenden Bewohner Dresdens baldigst in einem von dem Erfinder und Verfertiger desselben, Herrn Mechanikus Joh. Dav. Buschmann[269]) aus Friedrichroda bei Gotha, zu gebenden öffentlichen Konzerte zu hören das Vergnügen haben werden, nachdem es schon die Zufriedenheit und den Beifall Unseres Allergnädigsten und kunstkennenden Monarchen und dessen erhabener Familie zu erringen so glücklich war. — Herr Buschmann hat einen zwölfjährigen Fleiß darauf verwendet, ein Tastaturinstrument von $5\frac{1}{2}$ Oktave im Umfange zustande zu bringen, das den Ton aus durch Reibung in Erzitterung gebrachten und also klingend- oder tönenden Holzstäben erzeugt. Dies ist ihm auf höchst ausgezeichnete Weise gelungen. Das Wie — vorderhand noch sein Geheimnis. Die Qualität des Tons nähert sich, vermöge gleichen Erzeugungsprinzips, der Harmonika. Die Quantität desselben übertrifft letztere aber bei weitem an Umfang, Stärke (vorzüglich der schönen Bässe), Reinheit und Fülle. Der Druck und das Ruhen des Fingers auf der Taste bestimmt Dauer, Schwellen, Vermindern und Kraft des Tons. Einzelne Regionen des Instruments ahmen bis zur lebendigsten Täuschung manche Blasinstrumente — in diesen naturgemäßen Tongängen gespielt — nach. Dem gebundenen, ernsteren Stile gehört zwar seine Natur zunächst an, aber die wirklich außerordentliche Leichtigkeit des Ansprechens der Töne bietet zu schnellrollenden Figuren alle Mittel dar, und es hat darin in seiner bequemen Form und der fast

vollkommenen Unverstimmbarkeit einen bedeutenden Vorzug vor allen bis jetzt mir bekannten Erfindungen dieser Art, selbst das so schöne Harmonichord unseres wahrhaft hochzuschätzenden Mitbürgers, Herrn Kaufmanns, nicht ausgenommen.

Zur Wahrung eigener Interessen
(Gegenkritiken und ähnliches)

1 Beantwortung von Kritiken über die Oper „Das Waldmädchen“ 1801

Mein Herr Stadtmusikus!

1. Sie sind sehr irriger Meinung, wenn Sie glauben, daß ich mir von meiner Arbeit so großen Beifall versprach. — Allein, jeder Arbeiter ist doch seines Lohnes wert, welcher durch Ihre Aufführung schändlich untergraben worden; warum ging die Hauptprobe brav und gut? — und die Vorstellung so elende? — Nicht die braven Leute im Orchester waren schuld daran, sondern ihr schläferiger Anführer, welcher die erste Hauptpflicht, das reine Einstimmen des Orchesters vernachlässigte, kein einziges forte oder piano, kein cres- oder decrescendo im geringsten beobachtete, kein Tempo nach Vorschrift gehörig markierte und dadurch dem Gemälde den gehörigen Schatten und Licht raubte, folglich alles verdarb und also unmöglich gefallen konnte. Mithin hat Ihr Neid und Mißgunst seinen gesuchten Zweck erreicht. Zudem ist es nicht genug zu tadeln, — man muß es besser verstehen und machen können. Die Komposition einer Oper ist kein englischer Tanz! — Daß Sie in der Musikkenntnis und deren Kontrapunkt kein Theoretiker nach Ihrem eigenen Geständnis sind, glaube ich recht sehr gerne, daher Ihr angemaßter Tadel sich also selbst widersprechend und am allerbesten, wenn der Schuster bei seinem Leisten bleibt. — Daß ich den 18. Dezember 1787 abends halb 11 Uhr geboren, beweist mein Taufschein, folglich verliert Ihr beliebtes „angeblich“ seine Kraft. — O, wie ist derjenige Komponist zu beklagen, der seine Arbeit unter einer solchen Anführung so zerfleischen hören muß! Und nun zur kurzen Beantwortung Ihres aufgeforderten Herzensfreundes in der Beilage Nr. 5, pag. 49.

2. — Auch ich mußte über die große Dreistigkeit erstaunen, mit welcher der Herr Kantor Fischer[271] meine

Oper: „Das Waldmädchen“ herunterzusetzen sich bemühte, um nur den Beifall und Lohn seines mißgünstigen, ihm aber treu ergebensten Freundes einzuernten. Denn sonst wüßte ich keinen andern Beweggrund, da ich Sie, mein Herr Kantor, niemals nur mit einer Miene beleidigt hatte. Wie konnten Sie sich zur Beurteilung einer Sache auffordern lassen, die Ihnen ja gar nichts angeht? Wenn ich mich also en détail mit Ihnen einlassen möchte, so müßte das Echo sehr grob widerhallen, welches aber meiner Natur schon zuwider und den Grundsätzen der mir gegebenen Erziehung ganz entgegenspricht. Der Punkt meiner „angeblichen“ Jahrzahl ist bereits in obiger Antwort erörtert, nur dient zur mehrern Nachricht, daß mein Vater den 20. Aug. 1785 in Wien mit meiner Mutter sich vermählte. Daß ich übrigens vorzügliche Geistesgaben habe, verdanke ich meinem Schöpfer, und daß ich in meiner noch kurzen Lebenszeit mehr gesehen und gehört als mancher in fünfzig Jahren, ist auch erweislich wahr. Daß ich ferner von den größten Kapellmeistern der ersten Höfe und deren Hofkapellen als ein solcher anerkannt bin, der den Kontrapunkt richtig und gründlich studiert hat, folglich die Instrumente sowohl als Text, Harmonie und Rhythmus nebst Singstimmen gehörig und regelmäßig zu behandeln weiß, dient zu meiner Beruhigung, also hört nur der offenbare Neid und Mißgunst Fehler! Mein Gott! Ich will ja kein Kantor und kein Stadtmusikus werden und weiß gar wohl, daß zu diesen beiden Stellen aus mancherlei Ursachen die gehörige Kenntnis und Geschicklichkeit mir fehle. Zudem bin ich ein Mensch und kann fehlen, so gut wie jeder Mensch dem Fehlen unterworfen ist. Ich lasse mich sehr gern zurechtweisen und danke demjenigen, der mich mit Bescheidenheit, aber nicht mit Grobheit und Stolz einhertrabend schulmeistern will. Übrigens sind Sie, mein Herr Kantor, ja gar nicht mein kompetenter Richter, und ich will ebensowenig von Ihnen etwas lernen, als mir je

der sträfliche Gedanke nur einfallen sollte, Sie etwas zu lehren. Ferner habe ich gar nicht das geringste gegen die braven Individua des hiesigen Orchesters und will auch glauben, daß der Herr Stadtmusikus Siegert anführen kann, wenn er nur will. Nur bei dieser Oper hat er das Gegenteil leider! gezeigt und mir dadurch den Beifall eines sonst so gütigen und teilnehmenden Publikums geraubt, welches zu edel denkt, als daß es den Keim einer aufgehenden Pflanze zu ersticken geneigt wäre. Ein klarer Beweis ist davon die grenzenlose Hochachtung und enthusiastische Liebe für das Freiberger hochzuverehrende Publikum, da mein Vater mit seiner Familie eine große berühmte Residenzstadt[272]) verließ, eine kostbare Reise anher unternahm, um hier am Umgange dieses so gütigen, biedern und freundschaftlichen Publikums teilzunehmen, um seine wenigen alten Tage in diesem edeln Zirkel noch verleben zu können. — Und wenn ich wirklich Fehler begangen hätte, so wäre es gar nicht zu verwundern, da ich von dem Direkteur des Schauspiels zu sehr pressiert wurde und den zweiten Akt in vier Tagen geschrieben habe, welches drei der hiesigen Herren Hautboisten bekräftigen werden, da sie meine Arbeit aus meiner Hand noch ganz naß zur Kopiatur erhielten und so einige Nächte damit bei und mit mir zubrachten; auch ist die Bravourarie der Mad. Seyfert und deren Passagen ganz nach ihrem eigenen Verlangen gesetzt wie sie ist, da sie bei deren Bearbeitung meist gegenwärtig war; auch dieses können bemerkte Herren Hautboisten bezeugen. Überdies war der Text so, daß ich kein anderes Wort zum Schlusse setzen konnte als Liebe, weil kein andres da war; Amore wäre mir freilich lieber gewesen, folglich ist dieser Tadel sehr schwach. Auch sind mir viele Arbeiten der angezogenen Meister und Kompositeurs gar nicht unbekannt, sowohl wie verschiedene Partituren der drei Gebrüder[273]) Joseph, Michael und Johann Haydn, eines Fuchs[274]), Tuma[275]), Pater Martini[276]),

Mozart, Vogler[11]), Naumann[238]), Wanhal[277]), Albrechtsberger[278]), Kotzeluch[279]), Schulz[280]), Wagenseil[281]), Gatti[282]), Jomelli[207]) und Händel, deren meisten Opern und Oratoria ich besitze, auch gar gut bekannt. Auch beweist mir noch der rechtschaffene Ehrenmann, daß es auf meinen schon vor beinahe drei Jahren in Salzburg geschriebenen kleinen Fugetten[283]), so sehr fehlerhaft abgedruckt, (eben die Fugetten habe ich im September abgewichenen Jahres nebst 6 meiner Variationen dem Herrn Kantor zu präsentieren die Ehre gehabt) seine eigene Bewandnis habe.

Mein Gott, wie habe ich mich in Ihnen, mein Herr Kantor, geirrt! Nimmermehr hätte ich mir nur können einfallen lassen, daß Sie als ein Mann, den ich so sehr schätzte, so anzüglich sein könnten! Sie müssen wohl kein Freiberger sein? und bewegen mich daher mit der heiligsten Versicherung, daß ich auf keine Silbe mehr antworten werde, da ich meine Zeit zu etwas Besserm anwenden kann.

Ich achte meine Hasser
Gleich wie das Regenwasser
so gar bald fließt vorbei.
Und wenn sie mich schon neiden,
so müssen sie doch leiden,
daß Gott mein Helfer sei.

Nachschrift. Sollten Sie aber, mein Herr Kantor, Ihren gefaßten Groll gegen mich ablegen und ehrlich handeln wollen, so bin ich der erste, der die Hand zur Versöhnung darbietet und erbötig ist, Ihnen meine ganze Arbeit im Originale vorzulegen, selbst ganz vorzuspielen, um Sie dadurch eines andern zu belehren und überzeugen, daß Sie vieles nicht recht gehört haben, ich aber alles vergessen und in diesem Falle mit wahrer Achtung immer sein werde Ihr ergebenster Diener C. M. v. Weber.

3. Dem unbekannten Herrn aus Chemnitz dient zur Antwort, daß ich das Bellen kleiner H... nicht achte.

C. M. v. W.

104 Warnung für das musikliebende Publikum 1816

Der Musikhändler Herr Friedrich Hofmeister in Leipzig hat ein von mir für Klarinette, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell geschriebenes Quintett, op. 34 — als Solosonate für das Pianoforte arrangiert unter folgendem irreleitenden Titel herausgegeben:

Sonate pour le Pianoforte,

arrangé d'un Quintuor pour Clarinette

par

C. F. Ebers[284])

de

Charles Marie de Weber

Op. 34

Da Herr Hofmeister auf mein dringendes Verlangen, obige fehlerhafte, unrichtige, das Originalwerk verstümmelnde und dessen Sinn häufig zerstörende Herausgabe zurückzunehmen, bloß äußerte: „hat sich der Arrangeur Fehler zuschulden kommen lassen, so mag er die schärfste Kritik über sich ergehen lassen, mir kann das fast gleichgültig sein," so bleibt mir nichts anderes übrig, als mich aufs feierlichste vor dieser Herausgabe zu verwahren und die Freunde der Kunst davor aufs dringendste zu warnen, indem ich, mich aller weiteren Bemerkungen enthaltend, nur anzeige, daß — die wahrscheinlich bloßen Stichfehler

ungerechnet — erstens, an einundvierzig Stellen die Melodieformen unnötigerweise geändert worden sind und zweitens an einer Stelle ein Takt, an der zweiten elf Takte, an der dritten ein Takt, an der vierten acht Takte, an der fünften ein Takt und an der sechsten vier Takte fehlen.

Berlin, am 22. Nov. 1816. Carl Maria v. Weber.

---

105 Berichtigung, gerichtet an die Direktion des dramaturgischen Wochenblattes, Berlin. 1816

In Nr. 24 vom 14. Dezember a. c. des vielseitigen dramaturgischen Wochenblattes ist in einem Schreiben di dato Prag, am 25. Nov., das Leichenbegängnis des verehrten Theaterdirektors Liebich[61]) als ein wehmütiges Fest geschildert. Ich bedaure also, daß ich zum Nachteil dieser Zeitung anzeigen und die Sache dahin berichtigen muß, daß das Leichenbegängnis noch nicht stattfinden konnte, weil Direktor Liebich den 14. noch lebte und sich auf dem Wege der Besserung befand, zur wahren Freude aller guten Musiker und Kunstfreunde.

Nächst diesem erlauben Sie mir noch die Gewissenhaftigkeit zu erwähnen, die Sie zwar bei jeder Gelegenheit, aber in der Dresdner Korrespondenz-Nachricht vom 26. Nov. desselben Blattes erneut an den Tag legen, nämlich die Ansichten Ihrer Mitarbeiter auch gegen Ihre eigene richtige Überzeugung unberichtigt abdrucken zu lassen. Zur Steuer bloß der Wahrheit zeige ich an, daß Mlle. Brandt[65]) zehn Jahre an den Herrn Nachrichter oder Nachrichterteiler zu gute behält, da sie eben ihr 21. Jahr angetreten hat.

Ich bin überzeugt, daß Ihnen diese Berichtigungen willkommen sein werden, da Sie oft genug Ihre Liebe zur

Wahrheit versichert haben. Auch ich mache es mir zum Vergnügen zu der Vervollkommnung eines Blattes zufällig mitwirken zu können, das in Berlin, wo man täglich Gelegenheit hat, sich von dessen wahrem Wert zu überzeugen, so richtig gewürdigt wird. Schließlich ersuche ich eine löbl. Redaktion, dieses Schreiben in dem nächsten Blatte vom 28. einrücken zu lassen und bin mit ganz besonderer Hochachtung Einer löbl. Redaktion

ganz ergebener . . .

Beispiele von Anzeigen, Aufforderungen u. a.

38 Konzertanzeige 1811

Mit allerhöchster Bewilligung wird Unterzeichneter die Ehre haben, Montag, den 11. November 1811, im Redoutensaale ein großes Vokal- und Instrumentalkonzert zu geben und sich darin auf dem Fortepiano hören zu lassen. Das Nähere bestimmt der Anschlagzettel.

Billette zu 1 fl. 12 Kr. in den Saal und 36 Kr. auf die Galerie sind auf dem Niedermarkt Nr. 119 über 4 Stiegen in der Wohnung des Konzertgebers und abends an der Kasse zu haben. Carl Maria von Weber.

55 Aufforderung 1813

Der Unterzeichnete wünscht sobald als möglich in den Besitz eines guten Operntextes zu kommen, den er in Musik setzen und anständig honorieren will. Er fordert hiermit die Dichter Deutschlands, die sich dieser Arbeit unterziehen wollen, auf, ihre Manuskripte nebst Bedingungen

baldigst einzusenden, indem er zugleich dafür steht, daß, im Falle der Nichtbenutzung, das Manuskript ohne den mindesten Mißbrauch wieder dem Verfasser zugestellt werden wird.

Prag, den 12. März 1813.

Carl Maria von Weber,
Kapellmeister, Direktor der Oper der königl.
böhm. ständ. Theater zu Prag.

60 Kunst-Anzeige 1815

Auf Veranlassung der Schlacht bei Belle-Alliance habe ich die Komposition einer Kantate unter dem Titel „Kampf und Sieg“ zur Feier der Vernichtung des Feindes im Jahre 1815 — unternommen, welches ich, um unangenehmes Zusammentreffen zu verhindern, hiermit anzuzeigen für nötig erachte.

Carl Maria von Weber,
Direktor der Oper zu Prag.

85 Musikalische Notiz 1816

Es gereicht mir zum besonderen Vergnügen, dem musikliebenden Publikum die Ankunft des als Komponisten und ausgezeichneten Klavierspielers so rühmlichst bekannten Herrn Kapellmeister Hummel[141]) aus Wien anzeigen zu können, der uns den Genuß seiner gediegenen Komposition und trefflichen Spiels gönnen wird. Indem ich diese erfreuliche Nachricht früher als seine eigene Anzeige es tun kann, kundtue, glaube ich mir den Dank aller wahren Musikfreunde zu verdienen.

Carl Maria von Weber,
Direktor der Oper.

94 Aufforderung 1816

Weitere Kunstpläne bestimmen mich, die Direktion der Oper in Prag Ende September 1816 niederzulegen. Da mir nun persönlich auch vorzüglich viel daran gelegen sein muß, eine mit Sorgfalt gepflegte Kunstanstalt in würdigen Händen zu wissen, so gebe ich mir die Ehre — auch zugleich auf Verlangen der resp. Theaterdirektion — diejenigen Künstler, die diesen Platz einzunehmen wünschen, aufzufordern, sich deshalb an den königl. böhm. ständ. Theater-Unternehmer und Direktor, Herrn Carl Liebich[61]), oder an mich selbst gefälligst zu wenden.

Prag, den 24. Mai 1816.

Carl Maria von Weber,
dermalen Direktor der Oper und Kapellmeister der böhm. ständ. Theater zu Prag.

108 Abschied und Dank 1816

Indem ich die vom Monat September 1813 an bis jetzt geführte Direktion der Oper des Landständischen Theaters niederlege, kann ich mir unmöglich das pflichtschuldige Vergnügen versagen, den sämtlichen geehrten Mitgliedern der Oper, des Orchesters und Chores meinen herzlichsten, wahrsten Dank zuzurufen, den ihr unermüdeter Fleiß und das unendliche Vertrauen, das sie meinen Anordnungen schenkten, in so hohem Grade verdient, und der gewiß in jeder Ferne, verbunden mit einer der schönsten Erinnerungen in mir leben wird. Lebhaft fühle ich mich zu diesem Aussprechen meiner Gefühle auch dadurch veranlaßt, daß so oft außergewöhnliche Anstrengungen erfordert wurden, die, durch manche lähmenden Verhältnisse der Kunst- und

Außenwelt herbeigeführt, zwar unbeachtet von der richtenden Welt bleiben und ja ihrer Natur nach bleiben müssen, aber darum doppelt von demjenigen gewürdigt und verdankt werden, der durch den von ihm geleiteten Geschäftsgang allein vollkommen von diesem schönen Eifer unterrichtet sein kann.

Schenken auch Sie meinem Andenken eine heitere Erinnerung, die ich dadurch am erfreulichsten werde beurkundet sehen, wenn die Kunstanstalt, die ich mit gewiß reiner Liebe zur Sache gepflegt, ferner schön gedeihet und, von gutem Geiste beseelt, erblühet.

Prag, den 3. Oktober 1816.

Carl Maria von Weber,
bisheriger Direktor der Oper und Kapellmeister am Landständischen Theater.
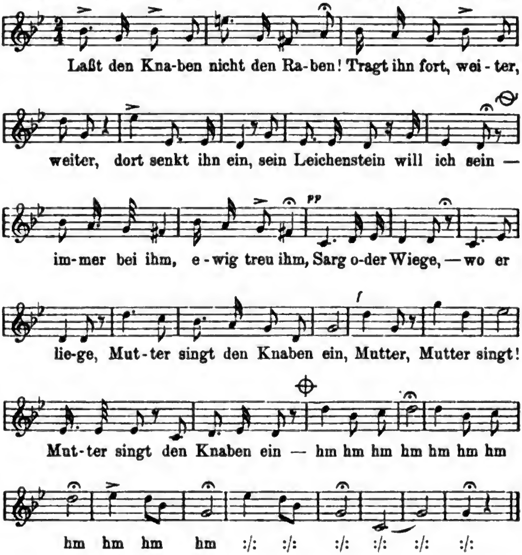
---

122 Lied der Brunhilde 1817

aus der dritten Szene des fünften Akts des Trauerspiels

„Yngurd" von Müllner[285])

Anmerkung. Die Melodie zu diesem kleinen Liede soll nur eine Andeutung sein, inwiefern eine melodische Form dazu brauchbar sein könnte. Sie will gleichsam nur die musikalischen Umrisse oder Grenzlinien geben, in deren Ton-Deklamation die vortragende Künstlerin sich zu bewegen hat; denn es versteht sich wohl von selbst, daß es nicht im gewöhnlichen Sinne gesungen werden darf. Stets bleibt es eigentlich und hauptsächlich der Künstlerin überlassen, es — durch diese musikalische Andeutung aufgeregt — in sich selbst neuerschaffend vorzutragen. Vielleicht ist es gut, erst bei dem Zeichen  den Ton vorherrschend werden zu lassen, am bestimmtesten aber bei 
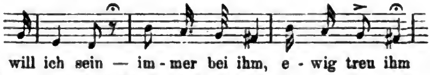
Andante. Ganz willkürlich. Carl Maria von Weber.



---

124 Müllners Bemerkungen über die Melodie 1817
zu dem Liede der Brunhilde im „Yngurd“, Akt 5, Szene 3.

So überraschend auch das Ganze dieser musikalischen Andeudung mit meiner eignen Vorstellung zusammentrifft, so heg ich doch einen Zweifel gegen die drei Takte:



Es scheint mir, daß hier das geometrische Verhältnis der Noten gegen einander (ihre Zeitlänge) mit der prosodischen Quantität der Silben nicht übereinstimme, welches allenfalls der Gesang erlauben mag, aber nicht die Deklamation, welche hier musikalisch geleitet werden soll. Die Prosodie gibt: will ich sein — immer bei ihm, ewig treu ihm.

Die Noten aber geben: will ich sein — immer bei ihm, ewig treu ihm. Dadurch würden ich und ihm als die Hauptvorstellungen hervorgehoben werden, und die Rede würde den Sinn bekommen: Ich will sein Leichenstein sein, immer bei ihm, ewig ihm treu, anstatt des richtigern: „Sein Leichenstein will ich sein, immer bei ihm, ewig treu ihm." Überdies wird, sobald die Sprecherin das bei und treu als kurze Silben spricht, der spondeische weibliche Reim, bei ihm und treu ihm, zu dem fehlerhaften männlichen, ihm auf ihm.

Vortrefflich dünkt mir hingegen das:



Mut-ter — Mut-ter singt!

Und hier scheint mir die Stelle zu sein, wo die Rede in Gesang übergehen muß.

Nach dem achten Takte steht das diesfallsige Zeichen 𝄌 nach meinem Gefühle zu früh. Vielleicht gefällt es dem berühmten Tonsetzer, meine Ansicht nach den Grundsätzen seiner Kunst zu berichtigen, in welcher ich leider ein Laie bin.

Der Sinn einer Rede kann durch Betonung verändert werden. Die Schrift hat für die Betonung keine sichern Zeichen. In einer geschriebenen Rede kann also der Leser gar leicht einen andern Sinn finden, als der Autor hineingelegt hat. In den geschriebenen Worten: „Sein Leichenstein will ich sein" (je serai sa tombe) kann der zweifache Sinn gesucht werden: c'est moi qui sera sa tombe, und c'est sa tombe que je serai. Jener würde nicht viel mehr sagen, als was Brunhilde früher viel deutlicher zu erkennen gibt: daß es der Schmerz um Oskars Verlust ist, der sie wahnsinnig macht, z. B. S. 289.

„Ach Gott! Ich weiß nicht wo er ist geblieben,
Und seit er fort ist, weiß ich alles schlecht."

Der zweite Sinn setzt diesen Umstand als bekannt voraus und gibt dem Leser ein Bild, welches durch diesen Umstand in der zerrütteten Einbildungskraft Brunhildens entsteht: sie will Oskars

Leichenstein sein, der dem Toten immer nah und ihm immer treu ist. Sie nimmt auch unmittelbar nach dem Liede S. 297 (der Göschenschen, nicht der Schaumburgschen Ausgabe) eine Stellung, welche dieser ausschweifenden Vorstellung gemäß ist. Die Musik erweckt unmittelbar nur Gefühle. Bilder zur Anschauung der Phantasie kann sie nur mittelbar (durch Verbindung der Erfahrungen im Gedächtnisse) hervorbringen, ohngefähr wie wir den Tamino und die Schlange im Geiste sehen, wenn wir die Musik hören, welche diese Opernerscheinung stets begleitet. Hier also muß sie, nach meinem Dafürhalten, ihre Macht bezähmen, um die Wirkung der bildlichen Anschauung nicht zu stören, welche die Absicht dieser drei Verse ist. Dies tut unfehlbar eine solche Einteilung des chromischen Notengewichtes, welche den ursprünglichen Sinn der Rede unkenntlich macht. Was mit dem Reiz des Tones dieser Noten zu wirken ist, muß, sollte ich meinen, auch dann gewirkt werden können, wenn ich und ihm, gegen die vorangehenden Wörtchen will, bei und treu gehalten, die kürzeren Noten bekommen.

Überhaupt scheint es wenig gekannt zu sein und wenig bedacht zu werden, daß alle musikalischen Verhältnisse der Noten, der Töne und der Tonarten geometrische Verhältnisse (wie die sogenannten Brüche $^1/_2$, $^1/_4$, $^1/_8$, $^1/_{16}$ usf.), die Verhältnisse der Silben, Betonungen und Modulationen in der Rede aber arithmetische sind, d. h. Differenzen, wie $a/a - x$, $a - x + y$ usf. Daher kommt es, daß die Musik den prosodischen Gang der Verse, wie er in guter, sinngemäßer Rezitation hervortritt, nicht genau begleiten kann, denn sie hat zur Begleitung der Silbenquantität nur Brüche, deren Exponent die 2 ist (eine $^1/_3$, $^1/_5$ Note z. B. gibt es nicht), während der Redende die Zeitverhältnisse der Silben viel feiner und unmerklicher abstufen kann. Aber umkehren darf sie diese Zeitverhältnisse darum keinesweges, und was in der Rede wie 1 zu $1 + x$ sich verhält, darf in der Musik nicht wie 1 zu $1/x$ sich verhalten.

Das Recht der Wiederholungen im allgemeinen scheint mir tief in der Natur des Gesanges, zumal eines Wiegenliedes, gegründet, und hier dünkt mir die Wiederholung bei „Mutter singt“ auch in der Rede am Platze, weil dieselbe eben in Gesang übergeht. Sonst aber halte ich dieses Hilfsmittel der Musik großen Mißbrauchs fähig. Es ist eines von denen, wodurch die Göttlichkeit der Kunst um den Ruhm einer handwerkstümlichen Zunftmeisterschaft schnöde verhandelt zu werden pflegt.
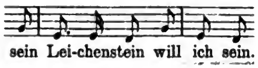
124 Antwort auf Müllners Bemerkungen über die Melodie zu dem Liede der Brunhilde im „Yngurd". 1817

Nach meiner Ansicht ist es die erste und heiligste Pflicht des Gesanges, mit der möglichsten Treue wahr in der Deklamation zu sein.
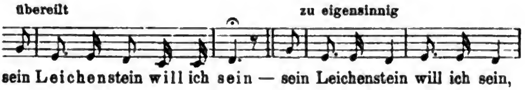
Obwohl es Fälle (vorzüglich in ausgeführteren Musikstücken, im Liede seltener) gibt, wo vielleicht der ganzen inneren Wahrheit der Melodie das vollkommen richtige Gewicht einzelner Silben geopfert werden dürfte, welches aber hier nicht zu erörtern ist.

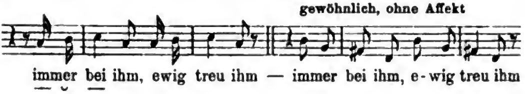
Meistens gerät aber der Komponist dadurch in Verlegenheit, daß nicht immer der Dichter den Redeakzent der prosodischen Quantität der Silben gleichstellt. Dieser Zwiespalt des Versbaues und der Deklamation tritt doppelt scharf durch die Musik hervor, deren Rhythmenglieder an ein weit bestimmteres Bewegen in der Zeit gebunden sind als selbst der gewissenhafteste Deklamator, wollte er nicht bis zum Lächerlichen steif werden, zu bezeichnen imstande ist. Dafür hat aber auch die Musik als Hilfsmittel und Ausweg noch in weit höherem Grade als die Rede das bedeutende Gewicht der höheren oder tieferen Betonung, und oft muß das Taktgewicht dem folgenden höheren Tongewicht wenigstens die gleiche Kraft und Wirkung, und daher Gleichstellung zugestehen. Weiter ist es aber auch zunächst das eigentliche Geschäft der Melodie, das innere Leben, welches das Wort ausspricht, wiederzugeben und hell hervortreten zu lassen, wobei nicht selten die große Gefahr erscheint, bei ängstlich gesuchter Korrektheit den Blütenstaub der inneren Wahrheit der Melodie in Steifheit und Trockenheit zu verwandeln. Zu entscheiden, wo es nun einem oder dem andern, der Musik oder der Dichtkunst, zukomme, den Vorherrschenden zu spielen, ist die große Klippe, an der schon so mancher scheiterte.

In nächster Beziehung alles eben Gesagten auf die von Herrn M. bezeichneten Stellen einer Melodie, so schien mir die Liebe der Brunhilde zu ihrem Sohne das eigentlich tiefste Motiv ihres ganzen Wahnsinns und des daraus entspringenden Liedes. Sie und er, und immer wieder ihre Liebe zu ihm. Daher mein Herausheben und Verstärken durch Ton und Gewicht aller darauf bezughabenden Worte; daß sie sein Leichenstein sein will, daß sie immer bei ihm treu ihm sein will, schien mir die Hauptsache; deshalb derselbe Ton und Gewicht auf:



Daß meine Ansicht nicht die richtige war, belehrte mich die Erklärung des Dichters, obwohl ich, aufrichtig gestanden, mich nicht ganz überzeugen kann, daß das, was ich allenfalls hier dem Rechte der prosodischen Quantität der Silben genommen habe, nicht von der anderen Seite dem Ganzen zugute kam. Doch bescheide ich mich und erlaube mir nur, noch einige Beispiele von Abänderung der Melodie nach des Dichters Sinne Ihnen hier vorzulegen und dann zu erfahren, ob er nicht selbst diese als fast wehetuend erkennt, weil oft ein in Rede ganz richtig schärfer betontes Wort augenblicklich zur Härte wird, sobald die Musik in demselben Grade folgen will.





Diese Beispiele lassen sich noch sehr vervielfältigen, welches hier zu weit führen würde.

Der Meinung, daß erst bei „Mutter“ die Rede mehr in Gesang übergehen solle, stimme ich vollkommen bei; besonders erfreulich aber ist es mir, daß der berühmte Dichter[285]) nichts gegen die Wiederholungen am Schlusse eingewendet hat, weil ich dieses so oft bis zum Ekel mißhandelte und an sich so ganz herrliche Vorrecht der Musik sehr hochstelle und achte, worüber zu seiner Zeit in meinem „Künstlerleben“ mehreres.[286])

Habe ich übrigens bei dieser von Herrn Müllner gewünschten Antwort einer Andeutungsmelodie fast so viel Rechte eingeräumt als einem wirklichen Liede, so liegt die Entschuldigung dafür in der Natur der Musik und in dem Wunsche, daß der Dichter des „Yngurd“ wenigstens die Sorgfalt sehe, mit der ich jeder Aufforderung von ihm so gern Genüge leisten möchte.

Auch der Sinn einer Melodie kann durch Betonung und Bewegung nicht nur verändert, sondern sogar so gänzlich vernichtet werden, daß der Hörer durchaus nicht imstande ist, den Sinn, den der Tondichter hineinlegen wollte, zu erraten; da hingegen bei schlechter Rezitation eines Verses der aufmerksame Hörer doch allenfalls das Mißgreifen des Redners augenblicklich fühlen und bei sich berichtigen kann.

Die Tonzeichen sind mathematisch genommen richtiger das ihrer Wesenheit Zukommende bezeichnend, als die geschriebene Rede, vorzüglich auch in der rhythmischen Bewegung ihrer Taktglieder. Aber der verfehlte Rhythmus (oder Bewegung) des ganzen Pulsschlags eines Stückes kann im Gefühle alles obige an und für sich richtig Beobachtete wieder vernichten.

Eben weil (ganz richtig nach Müllners Ansicht) die Musik nur Gefühle erweckt, ist ihr die Bewegung wichtiger und heiliger als der Poesie. Die rhythmische Bewegung, im

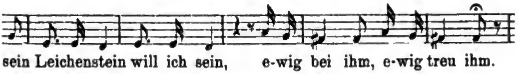
größern oder engern Sinne (Tempo und Takt), gibt den Charakter; die Melodie und Harmonie die Farben und Gestaltung desselben.

Will die Musik mehr sein als Sprache der Leidenschaften, so tut sie mehr als sie soll und dann ganz natürlich etwas Schlechtes. Exempla sunt odiosa. Ändert oder vernichtet sie, mit der Rede verbunden, den Sinn des Dichters, so hat sie gefehlt. Da ich nun das „treu ihm" und „bei ihm" nicht nach dem Sinne des Dichters gegeben habe, so kann ich nicht mehr tun, als wiederholen, daß ich mich gern bescheide, meine, nach seiner Erklärung unrichtige Ansicht nicht aufdringen zu wollen, sondern das weitere Urteilen den Lesern zu überlassen.

Übrigens habe ich gar nicht mit dem Reize des Tones dieser Noten wirken wollen, wie die der Melodie beigefügte Anmerkung wohl deutlich genug ausspricht. Auch habe ich ja in diesem Aufsatze Beispiele zur Auswahl Herrn Müllner vorgelegt mit denselben Tönen, und ganz die Längen und Gewichte nach seinem Willen. Doch scheint ihm dieses auch nicht recht gefallen zu wollen.

Ich setze, zur möglichen Verdeutlichung, die Stellen, Herrn Müllners Willen wo möglich noch näher gebracht, im Zusammenhange nochmals hierher.

Nach Herrn Müllners Ansicht.



Nach meiner.



Jedem seine Kunst mit Ernst studierenden Künstler (und von diesem, nicht von dem Haufen kann ja wohl

hier nur die Rede sein) werden die auf die Tonkunst Bezug habenden mathematischen, geometrischen usw. Verhältnisse mehr oder weniger bekannt und vertraut sein. Es ist ganz unrichtig, daß die musikalischen Verhältnisse der Noten, Töne und Tonarten nur die sogenannten Brüche $^1/_2$, $^1/_4$, $^1/_8$, $^1/_{16}$ usw. geben. Es ist ganz falsch, daß die Musik zur Bezeichnung der Silbenquantität nur Brüche, deren Exponent die zwei ist, denn eine $^1/_3$, $^1/_5$ Note gäbe es nicht, hat. Zur Widerlegung nur folgende wenige kurze Beweise.

In bezug auf Noten: (Taktteile wird Herr Müllner wohl meinen). In der Einheit des $^3/_8$ Takts, die Achtel-Note, und in dieser wieder die Sechzehntel-Triole usw., der $^5/_4$ Takt, fünfgliedrige Melodiefiguren ungerechnet. Nun noch die unzählbare Menge der durch Syncopen zu erzeugenden Taktgliederverhältnisse unter sich.

In bezug auf Töne: Die Erzeugung des Tones durch die Teilung der Saite gibt z. B. den einfachsten Dreiklang c. g. e. vermöge der Zahlen $1^1/_3$. $^1/_5$.

In bezug auf Tonarten oder Klanggeschlechter, so entwickeln sich diese aus der Bildung der Tonleiter und den einzeln zu erzeugenden Tönen. In der ihnen zukommenden Reinheit geben sie Verhältnisse, wie z. B. von $^1/_{30}$, $^1/_{32}$
e. f.
oder $^1/_{24}$, $^1/_{25}$.
c. cis.

Daß der Redende die Zeitverhältnisse der Silben und auch deren Betonung viel feiner und unmerklicher abstufen kann, ist — wohlverstanden, die Formen angenommen, die gegenwärtig für die Tonkunst festgestellt sind — ganz auch meine Überzeugung. Ziehen wir aber das unharmonische Klanggeschlecht oder die Art, wie die Alten ihre Gedichte aller Wahrscheinlichkeit gemäß sangen, in unsern Bereich, so möchte auch hier nicht viel von dem einen oder dem andern Vorherrschendes zu geben sein.

Was das Recht der Wiederholung betrifft, so ist es ein altes Wort, daß das beste und am schärfsten schneidende Messer in der Hand des Unmündigen verderblich ist, deshalb bleibt es aber doch ein gutes Messer, mit dem sich gar Herrliches schneiden und bilden läßt.

---

126 **Einige Bemerkungen,** 1818

das vom Buchstaben C. über die Aufführung der Vestalin den 14. Januar in Nr. 19 der Abendzeitung Niedergeschriebene betreffend.

Es ist eine schöne Sache um den Enthusiasmus. Dem Künstler muß er besonders teuer sein, und ich ehre ihn, selbst wenn er sich, in südlich helle Dunkelheit und alle erdenklichen Blumendüfte gehüllt, hinreißen läßt, seine Puppe mit dem purpurfarbensten Glanze zu umgeben.

Wenn nun aber dieses zarte Pflänzchen — vom Auslande oft mit verwundernden Blicken betrachtet — bei uns, von allen Wohldenkenden und Unterrichteten bisher recht freundlich geduldet, im fetten Boden nun gar zu ungestört so heranwächst, daß es glaubt, alles was es ausduftet, sei auch wirklich wahr und richtig, weil es noch keinen Widerspruch empfunden, so muß ich zur Steuer der Wahrheit und mit offenem Helme — wie ich es gewohnt — ihm begegnen.

Möge es ruhig die Begegnung empfangen und glauben, daß sie wahrhaft wohlwollend für den Buchstaben C. sei, von dessen Willen zum Guten ich gern überzeugt sein

will, der aber nur immer die fast entgegengesetzt wirkenden Mittel wählt.

Ich kann mich bei dieser Gelegenheit mit um so größerer Beruhigung aussprechen, als das mir gespendete Lob bei weitem den Tadel überwiegt und es desto klarer am Tage liegt, daß ich nicht persönlich beleidigt, sondern nur als Anwalt der Wahrheit auftrete, die gegründete Urteile fordert.

Es ist alten Herkommens, daß man die Sache, die man beurteilen will, auch verstehen soll. Sollte dies hinlänglich bei dem Buchstaben C. der Fall sein???

Was das Klassische des gewiß hochzuehrenden, genialen und feuriglodernden Spontini[118]) betrifft, höre man das Wort Försters[287]):

„Das Klassische.

Hier erfreut der Geist und dort der Reiz der Gestaltung,
Aber im Klassischen schmilzt Wesen zusammen und Form."

Der lobenden Anerkennung der Sängerleistungen die Steuer der Wahrheit und freundlichen Dank für das dem weiblichen Chor und mir Gespendete.

Die Chöre dieser Oper überhaupt betreffend, so treten der Sache gemäß die Weiberchöre herrschend hervor und stellen die der Männer in Schatten*), wenn auch sonst die vereinte Stimmenzahl in gutem Verhältnis gegenseitig stünde. In Dresden mangelte früher der weibliche Chor gänzlich, daher das heute in überwiegendem Lichte Hervortreten desselben, welches sonst umgekehrt der Fall war. Bei den vorigen Chören, wie bei dem jetzigen, fehlte den Männern, namentlich den Bässen, die kräftige Fülle, die nur das mit dem männlichen Alter sich erzeugende physische Vermögen geben kann. Dieser Mangel muß mit dem Verlauf

*) Wie im Cortez das Gegenteil vorhanden.

jedes Tages weniger fühlbar werden, welches bei den sich halbjährig stets erneuenden Kreuzschülerchören[288]) nicht möglich war, künftige größere Auswahl ungerechnet.

Rücksichtlich des Fehlens des Männerchors hat der Buchstabe C. wohl etwas bemerkt, aber nicht gewußt, wo es herkam, noch wie es entstand. Eben der weibliche Chor war es, der zu spät eintrat und den unmittelbar daran sich schließenden Männerchor zu demselben veranlaßte.*)

Wer aber das falsche Eintreten des Weiberchors veranlaßte, auszusprechen, verbietet mir die Achtung und Nachsicht, die jedem unwillkürlichen Versehen gebührt, und die jeder wahre Kritiker — freilich nicht der Krittler — hat und haben muß.

Alles so ins Blaue[62]) hinaus wallende Loben oder Tadeln ist gleich wirkungslos zum Guten, und der grundlose Tadel kann höchstens bewirken, daß ein Teil gezwungen wird zur Selbstverteidigung Dinge zu entwickeln, die nicht für das größere Publikum gehören, oder als Ankläger der andern aufzutreten. Z. B. sollten sonst wirklich die Chöre nicht gewankt haben???

Die Stellung der Instrumente eines Orchesters richtet sich nach dem Bedarf der jeweiligen Oper, und ihr Haupterfordernis ist, daß kein Instrument wirkungslos versteckt stehe, der Direktor Bühne und Orchester gleich gut übersehen und ebenso von allen einzelnen Gliedern wieder gesehen werden könne. Die Wirkung ist auf das ganze Haus berechnet. Die Bänke dicht hinter dem Orchester sind in allen Theatern am übelsten beraten, aber eine Kunstanstalt kann keine so höflichen Rücksichten wie ein Gesellschaftszirkel beachten.

---

*) Die zweite Vorstellung war in dieser Rücksicht tadellos, und in der dritten war hin und wieder die Intonation nicht ganz sicher.

Hält der Buchstabe C. es vielleicht für besser, wenn die Trompeten und türkische Musik so unter den Bogen versteckt sind, daß sie weder sehen noch hören? und immer außer dem Takte sein müssen? wie ich öfter gehört habe. Sollen die so sehr bedeutenden Violoncellfiguren, auf deren Wirkungen Spontini so viel hält, ferner auch noch bloß von einem Violoncell gespielt werden, das mühsam unter und über dem Arm des Dirigierenden sich ängstlich durchwinden muß, um seine Noten zu erhaschen?

Die Zeiten sind vorbei, wo der Baß einer italienischen Oper so friedlich 8 oder 10 Takte auf die nämliche Note gelagert und durch unzählige Proben fast auswendig gelernt war, daß er gefahrlos aus der Partitur gespielt werden konnte, überhaupt der am Klavier Sitzende nur sein höflicher Blattumwender war und das meiste dem Primo Violino überlassen blieb. Dies alles geht bei den Musiken unserer Zeit nicht mehr oder höchst unsicher, in Deutschland und Frankreich nirgends mehr, nur noch in Italien kaum.

Doch würde es sehr weit führen zu rechtfertigen, was eigentlich keiner Rechtfertigung bedarf, und was hier ausgesprochen wurde, geschah aus Achtung gegen Etwas, das der öffentlichen Meinung angehörig ist, und meiner Überzeugung, akustischen und anderen langjährigen Beobachtungen und Erfahrungsgründen gemäß angeordnet wurde.

Endlich erlaube ich mir noch die Frage: warum der Buchstabe C. nur so ganz ausschließlich den italienischen Leistungen des Königl. Theaters seine Tinte geweiht hat? Es ist ein übel Ding um einseitigen Enthusiasmus. Er gereicht fast immer dem Lieblingskinde zum Schaden, und die Kunst ist eine gute Mutter, die alles mit gleicher Liebe, gleicher Strenge umfaßt.

Festes, gegründetes Urteil gebt, und ladet durch anderes nicht den Verdacht der Parteilichkeit auf Verwaltung, Publikum und Redaktion. Will letztere doch indivi-

duelle Entzückungen drucken lassen, so möge der Entzückte nur auch sagen: der bin ich.

---

128 Erwiderung, 1818

die Romanze in Kinds Schauspiel „Das Nachtlager von Granada" betreffend.

In Nr. 46 der Zeitung für die elegante Welt hat ein Herr K. in einem Bericht aus Dresden mit fast heimtückischer Lust versucht, mit anscheinender Ruhe und Unbefangenheit Dichtung und Aufführung des Nachtlagers in Granada von Kind[289]) herabwürdigend zu entstellen und dabei mit nicht ungewandter Feder recht zweckmäßig zu verschweigen — zu umgehen — oder herauszuheben gewußt, was an und für sich gut, aber so zusammengestellt als das Entgegengesetzte erscheinen muß. Meines Amtes ist es hier nur, als Beleg zu dem Obengesagten, des „feinen Liedchens, worin die kunstgewandte Hirtin es selbst an dem schweren Triller nicht ermangeln läßt" zu erwähnen. Ich bedaure zugunsten des Herrn K. recht sehr, daß die spanischen Hirten, oder Spanier überhaupt, anders singen, als er sich in den Kopf gesetzt hat. Diese Melodie ist ein echt spanischer Nationalgesang, sowie auch die Ballade selbst. (Siehe Ursinus[290]).) Die Kehlen der Italiener und Spanier geben vermöge ihrer angeborenen Geschmeidigkeit ihren Gesangswendungen andere Formen als die unsrigen, und was der Deutsche oft erst durch Kunst seinem Organ abgewinnen muß, ist dort natürliche Gabe; daher in spanischen und italienischen Liedern oft ganz passagenartige Figuren auf einzelnen Silben gesungen werden, ja fast jede Seguidilla[291]) mit einem Triller anfängt und endigt.

Welchen Ursprungs sind also Herrn K.s Rügen? Der Unwissenheit oder des vorsätzlich bösen Willens? Leider wird man genötigt, das letztere zu glauben.

Dresden, den 19. März.

Carl Maria von Weber.

---

135 1818

Bemerkungen zu notwendiger Würdigung der von Dresden aus in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung erscheinenden musikalischen und theatralischen Beurteilungen

Jede Stadt hat ihre mehr oder minder im Verborgenen waltenden Kunstrichter. In der Regel ist die daselbst wohnende Künstler- — lieber möchte ich sagen Kunsttreiber- — Masse nicht damit zufrieden, und das ist natürlich, wenn man die Reizbarkeit der Künstlerkaste in Anschlag bringt, die nun einmal in ihr wohnt, in ihr wohnen muß. Fließt aber jene Kritik aus reiner Quelle und paart sie sich mit der Kraft des höheren Wissens, so wirkt sie doch wohltätig, und vielleicht erst lange nachher verdankt man die bittere Arznei dem Arzte, der sie ohne Nebenabsicht gereicht hat.

Dresden hat seine Kunstrichter und seine Unzufriedenen. Wie ich hierher kam, ermangelten die letzteren nicht, mich auf die ersteren aufmerksam zu machen. Ich ließ fast zwei Jahre hindurch diese ruhig gewähren, um zu sehen, inwieweit jene Recht oder Unrecht hätten; ja, ich hielt manchen einzelnen Ausbruch gekränkten Gefühls zurück, weil ich dergleichen Katzbalgereien zur Belustigung der Umstehenden für die Kunst unwürdig und unnütz halte.

Es ergab sich aus meinen Beobachtungen folgendes Resultat.

Die Dresdner Kritikanstalt hat der schönen, wahrhaft achtenswerten Kräfte viele. Sie besitzt sehr bedeutende Sachkenntnis in harmonischen, historischen, dramatischen und sonstigen Beziehungen auf Kunstausübung. Daraus entspringt notwendig: daß ihre Aussprüche jene Ruhe und anscheinende Wahrhaftigkeit bekommen, die allein Zutrauen und Glauben bei dem größeren, mit den hiesigen Verhältnissen unbekannten Publikum zu erwecken imstande sind. Und gewiß gab sie auch manches Urteil so gediegen und treffend, daß wohl wenige Städte ähnlich gute Korrespondenten der allgemeinen Musikalischen Zeitung werden bieten können.

Nun fragt es sich aber: sind diese Urteile rein der Kunst oder dem Privatinteresse zu frommen in die Welt gesendet? Das erstere gelegentlich so nebenbei, wenn es dem letzteren nicht in den Weg tritt! Aber — man muß auch da gerecht sein: wie geschickt, wie gut eingerichtet! bis auf einen Punkt, nie geradezu die Wahrheit ins Gesicht schlagend, sondern nur zur rechten Zeit geschwiegen, vergessen oder des nicht in den Plan Passenden in einem so gnädig mitleidsvollen Tone erwähnt, daß der Ununterrichtete ja unmöglich das Ding oder Subjekt für etwas halten kann.

Beweise hierzu liefert jeder Artikel über Dresden, und die Kritikanstalt dieser Stadt wird sie wohl nicht verlangen, ich sie zu geben aber dem Frager darnach nicht verweigern. Dem Bewohner Dresdens ist das hier Gesagte klar genug, und dem auswärtigen Leser soll es nur einen Standpunkt zur Beurteilung jener Anzeigen bieten, in denen auf merkwürdige Weise die Urteile Farbe wechseln, nach Annäherungs- oder Abstoßprozeß der einzelnen Parteien, wo denn hauptsächlich die deutsche Oper ewig

im Argen bei dem Industrie- und Kritikkontor liegt — Habeat sibi!

Ich persönlich kann jenem Kontor nicht genug danken, daß es meines Wirkens immer als preiswürdig erwähnt. Es hat mir dadurch die schöne Freiheit gegeben, ohne den geringsten Anschein von gekränkter Persönlichkeit ihm gegenüber auftreten zu können. Was mich hierzu endlich bestimmt hat, ist die Kritik der Opern „Joconde“[292]) und „Zauberflöte“ in Nr. 48 dieser allgemein geehrten Zeitschrift.

Es ist, gelindestens bemerkt, wenig besonnen gesagt[293]): „daß ich mit den Mitteln, welche dieser Gesellschaft (der deutschen Oper) zu Diensten stehen — eine solche Vorstellung zustande gebracht.“ — Ich werde mich wohl hüten, in den Fehler des Kontors zu verfallen und den nicht armen Stoff zu Vergleichungen zu benutzen — wie z. B. die Zauberflöte hätte hier besser besetzt werden können, ob vielleicht andere „aus ihrer Natur herauszugehen imstande sind?“ usw. oder die Erhebung einzelner durch Beschuldigung anderer zu versuchen. Nein, dazu achte ich zu sehr die Kunst, meine Kunstbrüder jeder Zunge und besonders den erhabenen Schutz, unter dessen Huld und Pflege unsere Kunstanstalten gedeihen.

Die Gründung einer deutschen Oper ist ausgesprochen, und das Kunstgebäude wird sich heben durch die kräftige Stützung und Aufmunterung von oben. Und wenn es nicht jetzt schon so hoch steht, wie seine Erbauer es wünschen, so liegt das in augenblicklich nicht zu ändernden Verhältnissen, die uns die Grünbaum[51]), Gerstäckern[57]), Weixelbaums[72]) usw., schon halb gewonnen, entzogen, und zwar nicht aus Mangel an vollgewichtiger Anerkenntnis und Belohnung ihrer Verdienste, sondern aus andern Rücksichten, die hier von mir nicht einmal leise erwähnt werden sollen. Übrigens vertragen diese Mittel schon ruhige Ver-

gleiche um und neben sich, ja selbst mit fremden gerühmten Bühnen. Diese Mittel werden ruhig, anspruchslos und ermutigt durch die Zufriedenheit des Allerhöchsten Hofes und den zahlreichen und warmen Anteil des Publikums, sich fortbilden und, mit anderen vereint, der Kunst hoffentlich keinen unwürdigen Tempel bauen.

Wie erhebend wäre es für alle Teilnehmenden, Ausübenden und Genießenden, wollte nun auch eine mit so reichen Kräften ausgestattete Kritik den geraden Weg der reinen Wahrheit gehen und bedenken, daß sie sonst nur erbittern und zur Bloßstellung der von ihr ungerecht Gepriesenen führen muß, oder ihr Lob und Tadel gleich wirkungslos verhallt, ja endlich ihre Hauptabsicht doch scheitert, da alles von ihr noch so sehr Erhobene doch von selbst zusammenfällt, kommt es einst weiter in die Welt!

Dresden, den 11. Dez. 1818.

Nachschrift der Redaktion

[der Allgemeinen Musikalischen Zeitung]

Mit derselben Unbefangenheit und Parteilosigkeit, womit wir die Berichte des Dresdener Korrespondenten aufgenommen haben, nehmen wir vorstehende Bemerkungen des Herrn Kapellmeisters v. Weber auf, und zwar zugleich, selbst ohne die, bei ähnlichen Zeitschriften gewöhnliche, vorhergegangene Mitteilung an den Korrespondenten. Bei den Lesern sind wir, wie ohne Zweifel bei allen beteiligten Personen und den Verfassern selbst, für beides gerechtfertigt, indem einesteils, was die Berichte betrifft, selbst Herr v. Weber dem Korrespondenten „reiche Kräfte, sehr bedeutende Sachkenntnis, jene Ruhe, die Zutrauen und Glauben erweckt, und auch manches gediegene, treffende Urteil“ zugesteht, übrigens es jedermann einleuchtet, daß wir, die Entfernten, unbekannt mit speziellen örtlichen und persönlichen Verhältnissen, sollten sie von Einfluß gewesen sein, die etwaigen Beziehungen darauf nicht einmal haben verstehen, wieviel weniger sie ablehnen, abändern, unterdrücken können, indem andernteils, was die Bemerkungen angeht, Herr v. Weber sie mit seinem geachteten Namen bezeichnet und

dem Frager nach Beweisen diese nicht zu verweigern sich anheischig macht.

Erwiderung der angegriffenen Dresdener Korrespondenten auf Webers Bemerkungen

Dresden. Wir haben des Herrn Kapellmeisters Carl Mar. von Weber Bemerkung über unsere, mit der genauesten Wahrheit und Unparteilichkeit, sowie nach den Forderungen der Kunst geschriebenen Beurteilungen, sowohl der deutschen als der italienischen Gesellschaft, gelesen und wollen sie in wenigen Zeilen beantworten.

Wir danken ihm für die Achtung, die er unsern sowohl theatralischen als musikalischen Kenntnissen und Einsichten erzeigt, so wie wir unsererseits die seinigen immer anerkannt haben.

Die Hauptsache ist, daß auswärtige Leser unserer Kritiken in den Stand gesetzt werden, zu beurteilen, ob diese zum Vorteile der Kunst abgefaßt sind oder im Privatinteresse ihren Grund haben. Hier können wir nun den Herrn Kapellmeister sowie unsere Leser versichern, daß kein anderer Zweck als Wahrheitsliebe und der Wunsch, der Kunst und den Künstlern nach unseren Kräften und Einsichten nützlich zu werden, unsere Urteile diktieren. Das Rezensionskomptoir, wie er es zu nennen beliebt, antwortet, daß es von jeher in seinen Beurteilungen sehr nachsichtig gewesen ist, wiewohl es ein weites Feld gehabt hätte, auswärtigen Lesern Wahrheiten zu enthüllen, welche den unparteiischen Blick jedes hiesigen Kenners und Künstlers auf der Stelle finden mußte und gefunden hat.

Ist etwa die Rezension über „Joconde" und die „Zauberflöte" (in Nr. 48 vor. Jahrgs.) nicht aufrichtig und doch gemäßigt? Herr v. Weber weiß dieses nur zu gut, denn man hätte dort ja noch so manches sagen können, was nicht gesagt worden ist. Wir erklären übrigens dem Herrn v. Weber mit aller ihm gebührenden Hochachtung, daß wir uns in unseren Urteilen keine Gesetze vorschreiben lassen werden, und hoffen auch, es werde unter uns nicht zu Streitigkeiten kommen, welche die Leser nicht interessieren, da

solche Auseinandersetzungen, die nur Individuen betreffen, andere nur belustigen können.

Wir ehren das angefangene Gebäude und werden es noch mehr ehren, wenn es den Grad der Vollkommenheit erreicht haben wird, zu welchem jetzt noch die guten Materialien fehlen. Apoll und Thalia können jedoch denjenigen keinen Ehrenplatz auf dem Parnaß verstatten, denen die Weihe der Kunst fehlt.

Die Korrespondenten
A. C. H.

(Webers Antwort auf vorstehende Erwiderung)

An die Dresdener Herren Korrespondenten
136 der Leipziger Allgemeinen Musikalischen 1819
Zeitung A. C. H.

Zwei einander widersprechende Vorträge stellen sich dem Auge des richtenden Publikums dar. (Siehe 1818, Nr. 51, Spalte 877 und 1819, Nr. 6, Spalte 90.) Welchem Vortragenden wirst du, kunstliebendes Publikum, größeren Glauben und Vertrauen schenken? — Ich glaube, daß derjenige, der *offen* und *unverkappt* seine Gegner vor deinen Richterstuhl lud, kein schiefes Urteil zu fürchten hat.

Ich danke in dieser Hinsicht auch den Herren A. C. H., daß sie mir *keine Beweise* ihrer Parteilichkeit abverlangen, da diese wohl auf die künftige künstlerische Existenz manches Individuums nachteiligen Einfluß hätten haben können, zu welchem schmerzlichen Geschäft nicht genötigt zu werden wird gewiß immer herzlich angenehm sein wird. *Vorschreiben* will ich übrigens den Herren nichts, das möge die Wahrheit künftig tun, — aber *nachschreiben* werde ich gewiß, sobald es mir not erscheint.

Ich hoffe aber auch, es werde unter uns nicht zu Streitigkeiten kommen, und hiermit die Akten für geschlossen anzusehen sein.

Dresden, den 17. Februar 1819.

Carl Maria von Weber.

Bemerkungen über den Artikel des Herrn Carl Maria von Weber, Königl. Sächs. Kapellmeisters und Direktors der Deutschen Oper, in No. 17 und 18 der Abendzeitung*).

Sobald Herr Kapellmeister C. M. v. W. nach Dresden kam, begann er auch, unzufrieden mit dem musikalischen Geschmacke des dasigen Publikums (obschon Dresden seit langen Jahren der Sitz wahrer Musikkenner und ausgezeichneter Tonkünstler und Tonsetzer gewesen), wie früher in Prag, das Kunsturteil zu lenken und jeden im voraus zu überzeugen, daß nur die Kompositionen, welche er empfahl und beschützte, Lob und Bewunderung verdienten. Seinen Lieblingen nur sollte man huldigen. Darum unterließ er auch nicht, jetzt, wo Meyerbeers[18]) „Emma di Resburgo" nach dem Wunsche

*) Wie wenig wir auch den Inhalt obstehenden Aufsatzes zu vertreten geneigt sein möchten, sind wir doch zu sehr unsers Versprechens der strengsten Unparteilichkeit eingedenk, um als Laie einer mindestens Sachkenntnis verratenden Rüge bloß deshalb die Aufnahme zu versagen, weil der darin angegriffene, von uns hochgeachtete Mann in unserer Mitte lebt. Eben so wenig hielten wir uns selbst durch den Ton des Ganzen zu einer Weigerung befugt, da der Einsender sich bereit erklärt, seine Meinung auch von Angesicht zu Angesicht zu verteidigen, und endlich der Mann von Geist, dem es nur um Wahrheit zu tun ist, über persönliche Ausfälle gewiß am ersten wegzusehen weiß.

Die Redaktion [des Literarischen Merkurs].

des Komponisten die erste seiner hier aufzuführenden Opern sein sollte, das Urteil des Publikums auch über diesen Tonsetzer im voraus bestimmen zu wollen. Augenscheinlich war die Verlegenheit, in welche er hierbei geriet. Denn Herrn M. als deutsches Originalgenie so himmelhoch zu erheben, wie es der Herr M. v. W. für diesen Freund wünschte, schien um so schwieriger, da es unmöglich war, Ohr und Sinn aller Zuhörer dergestalt zu fesseln, daß sie rechtmäßiges Eigentum vom erborgten Schmucke nicht zu unterscheiden vermocht haben sollten. Wir wollen sehn, wie sich Herr M. v. W. hier zu helfen wußte. Emma, mochte er sich selbst sagen, wurde in Italien geschrieben, da ist es ja leicht, dem Dresdener Publikum glauben zu machen, daß Meyerbeers erhabenes Genie nur den Italern zu Gefallen und um sich als Meister zu bewähren, der in allen Formen zu herrschen wisse, sich jenem entarteten Geschmacke unterwarf. Allein hierauf läßt sich manches entgegnen. Einmal kann es mit jenem entarteten Geschmack doch wohl nicht so tief hinein böse sein, wie Herr C. M. v. W. es schildert, es sei denn, daß die deutschen Kunstmagen an derselben Krankheit litten, da ähnliche Musikformen auch hier mit dem allgemeinsten Enthusiasmus aufgenommen worden sind, wofür der lebhafte Beifall, welchen diese Oper Emma selbst hier erhielt, am bündigsten zeugt. Teilte aber Meyerbeer die Ansichten des Herrn C. M. v. W. und schrieb er aus Ehrgeiz, so hätte er doch nicht mit so entschiedener Gleichgültigkeit seine reinen Perlen chamäleontisch färben sollen. Wollte ein schöpferischer Genius sich herabwürdigen zu Italiens Geschmack, welcher feine Gewürze der kräftigeren Kost vorzieht, so könnte er ja, wenn auch leichte Speisen, doch neue und originell zubereitete auftischen. Dies tat aber Meyerbeers hochgepriesenes Genie keinesweges. Er raubte Rossinis glücklichste Gedanken, die sicher überall gefallen, vereinte sie mit glänzenden und reizenden Ideen älterer und neuerer Meister und gab die unstreitig geistvolle Zusammensetzung für neue Erfindung. Emma wurde in Venedig mit großem Enthusiasmus aufgenommen, teils aus der den Italienern so eignen Billigkeit und Freundlichkeit gegen Ausländer, teils weil es dort Grundsatz ist, alle jugendlichen Talente liebevoll aufzumuntern und auch die fremden Künstler, welche nach höherer Vervollkommnung streben, durch Wärme und Anerkennung anzufeuern. Doch hätte Herr C. M. v. W. nicht jene originelle Ausflucht erfunden, es als die Kraft eines höheren Genies geltend zu machen, daß Meyerbeer, wenn er wolle, auch in den jetzt in Italien herrschenden zuckersüßen Modeformen schreiben

könne, so würde es ihm wohl schwer geworden sein, jene allbekannten musikalischen Wendungen zu entschuldigen, welche so treu und trefflich kopiert sind, daß man sie mit den Originalen verwechseln könnte.

Wohl uns, daß Haydn, Mozart, Gluck, Piccini[299]), Cimarosa[133]), Paesiello[296]), Naumann[238]), Schuster[300]) usw. diese Vielseitigkeit nicht besaßen, sondern jeder in seinem eigenen Stil groß und originell waren; ihre Werke wurden von allen Nationen als klassisch anerkannt und werden es ewig bleiben. Hätten diese wahrhaft leuchtenden Kunstgenien einander nachgeahmt, so besäßen wir jetzt eine einzige Gattung von Musik, deren Erfinder noch bestritten werden würde. Der wahre Genius arbeitet nicht aus Gefallsucht, er künstelt nicht und ahmt nicht nach, er fühlt und schafft und liebt den verwandten Kunstbruder jeder Zone. In der Musik der Emma sind nur die Ansprüche originell, womit der Verfasser glaubt, das Publikum täuschen zu können. Die gehäuften Modulationen würden wirkungsreich sein, wenn Meyerbeer der erste wäre, der sie anwendete. Die zu öftern Fermaten und das fast immerwährende piccicato (welches den eigentlichen Ton der Instrumente stört) sind tadelnswerte Hilfsmittel, zu gefallen, die man weder neu noch schön nennen kann.

Aber es war auch gar nicht die Absicht des Herrn C. M. v. W., die Musik dieser Oper zu loben, er wollte bei ihr nur auf die Fehler aufmerksam machen, welche das hohe Genie Meyerbeers aus willkürlicher Herablassung beging. Weit mehr lag ihm am Herzen, zum voraus die deutsche Oper: Alimelek von Meyerbeer als ein Meisterwerk erster Größe zu preisen. Die Musik derselben ist uns nur erst durch einen ähnlichen Aufsatz bekannt, welchen Herr C. M. v. W. früher in die Prager Zeitung rücken ließ, wir enthalten uns darum für jetzt jedes Urteils darüber. Indes erinnern wir uns bei dieser Gelegenheit in der Leipziger Musikalischen Zeitung 1814 von der Aufführung einer Meyerbeerschen Oper in Wien, „Die zwei Califen" betitelt, gelesen zu haben, deren Stoff gleichfalls aus Tausend und eine Nacht genommen und von Herrn Wohlbrück[178]) gedichtet war. Sie hatte (wie aus dem folgenden Aufsatze zu ersehen) dasselbe Schicksal wie in Stuttgart gehabt, wo sie kurz zuvor wieder unter einem andern Titel gegeben worden war. Den Andeutungen des Herrn C. M. v. W. nach ist wahrscheinlich Alimelek nur ein dritter Name derselben Oper. Dem sei wie ihm wolle, so erlauben wir uns den Wunsch, daß Herr C. M. v. W. doch den großen Vorbildern eines Haydn, Mozart, Cimarosa,

Paesiello usw. folgen möge, welche von ganz Europa anerkannt und geehrt, gleichzeitig in der größten Harmonie untereinander lebten, sich achtend und anerkennend; möchte er ihre großen Eigenschaften und ihrem reinen, unparteiischen Kunsteifer nachahmen, ohne sich bittere Ausfälle auf andere Völker zu erlauben und ohne sich das Recht anzumaßen, ein durch treffliche Musik jeder Art gebildetes Publikum zurechtweisen und lenken zu wollen. Er schadet hier selbst seinem Freunde bei den Kennern, denn übermäßiges Lob von einer Seite, neben gehässiger Ironie gegen andere, fordert zu desto größerer Strenge auf. Will man behaupten, daß Italien jetzt nur einen Rossini habe, so muß man wenigstens gestehen, daß Mozarts Stelle für Deutschland noch ganz unbesetzt blieb! — Die alten klassischen Tonsetzer bildeten den Geschmack der Völker durch Werke, nicht durch Worte. Möge der Herr C. M. v. W. ein Gleiches tun. Er mache sich auch als Opernkomponist dem Vaterlande sowohl, als dem Auslande, teuer und wert, er bemeistre sich des Gehöres und der Herzen des Publikums, er lenke dessen Geschmack durch Werke, dann wird man ihn gern als Aristarchen erkennen.

Da es uns hier nur um eine freimütige Äußerung dessen zu tun war, was viele so wie wir empfanden, keineswegs aber um persönliche Anfeindung eines Mannes, dessen Geist und Talente wir schätzen, so ist es nicht nötig, daß wir uns nennen. Sollte jedoch Herr C. M. v. W. unsere nähere Bekanntschaft wünschen, so sind wir bereit, mit ihm über jede Zeile, die wir hier schrieben, auch mündlich zu sprechen.

---

141 Carl Maria von Webers Berichtigung der Bemerkungen in No. 13 des Literarischen Merkurs über seine dramatisch-musikalischen Notizen in No. 17 und 18 der Abendzeitung 1820

Angriffe auf meine Persönlichkeit, wären sie auch noch bitterer ausgesonnen und unterhaltender ausgesprochen, als von dem Herrn Bemerker geschehen, würden mich wahr-

lich nicht vermögen, die Feder zur Gegenrede zu ergreifen, wenn nicht der Herr Bemerker es mit wahrhaft bewundernswürdiger Dreistigkeit gewagt hätte, ein paar derbe Unwahrheiten in so bestimmtem Tone hinzustellen, daß man nur zu deutlich die Absicht erkennt, er wolle mit diesem Gewaltstreiche die Stimme des Publikums für sich gewinnen.

So eine Zusammenstellung von Wahrem und Unwahrem, halb Erzähltem und ganz Verschwiegenem bedarf also einer Beleuchtung vor der dem Künstler am höchsten stehenden Instanz, vor den Augen des richtenden Publikums.

Der Herr Bemerker beginnt mit folgender groben Unwahrheit oder geflissentlichen Entstellung meines Strebens zum Guten:

„Sobald Herr v. W. nach Dresden kam, begann er auch, unzufrieden mit dem musikalischen Geschmacke des dasigen Publikums, wie früher in Prag, das Kunsturteil zu lenken und jeden im voraus zu überzeugen, daß nur die Kompositionen, welche er empfahl und beschützte, Lob und Bewunderung verdienten." —

Habe ich das wirklich getan? Da hätte ich ja wahrhaft übermenschliche Kraft auf die Gemüter zu wirken gehabt.

Aber ich verstehe wohl, was Herr Bemerker meint: ich werde es wohl nur g e w o l l t haben sollen; denn hätte ich es wirklich zuwege gebracht, so müßte ja der Herr Bemerker auch mit überzeugt worden sein und hätte nie seine Bemerkungen bemerkt, wie auch ich gerne getan.

Welche dreiste Verdrehung oder Vergessenheit dessen, was ich 14 Tage nach meiner Ankunft in Dresden — eine Zeitfrist, in der wohl niemand den Geschmack eines Publikums beurteilen lernen, also damit weder zufrieden noch unzufrieden sein kann — drucken ließ. (Siehe Abendzeitung Nr. 25, 1817.)

Wie kann man so eine Anmaßung aus ebenbenanntem Aufsatze herauslesen? Ich erlaube mir, hier das Wesent-

lichste davon zu wiederholen. Der Unbefangene urteile. Als Einleitung sprach ich:

„An die kunstliebenden Bewohner Dresdens.

Indem die Bewohner Dresdens durch die huldvolle Vorsorge und bewährte Kunstliebe ihres erhabenen Monarchen vermöge der vorsichgehenden Gründung einer deutschen Opernanstalt eine schöne Bereicherung ihres Lebensgenusses erhalten sollen, scheint es dem Gedeihen der Sache zuträglich, ja vielleicht notwendig, daß derjenige, dem die Pflege und Leitung des Ganzen derzeit übertragen ist, die Art, Weise und Bedingung zu bezeichnen sucht, unter welcher ein solches Unternehmen ins Leben treten kann.

Es ist den Verwaltern des ihnen anvertrauten öffentlichen Kunstschatzes Pflicht, dem Publikum zu sagen, was es zu erwarten und zu hoffen habe und inwiefern man auf freundliche Aufnahme und Nachsicht von seiner Seite rechnen müsse. Die Kunstformen aller übrigen Nationen haben sich von jeher bestimmter ausgesprochen als die der Deutschen. In gewisser Hinsicht nämlich. Der Italiener und Franzose haben sich eine Operngestalt geformt, in der sie sich befriedigt hin und her bewegen. Nicht so der Deutsche. Ihm ist es rein eigentümlich, das Vorzügliche aller Übrigen, wißbegierig und nach stetem Weiterschreiten verlangend, an sich zu ziehen: aber er greift alles tiefer. Wo bei den andern es meist auf die Sinnenlust einzelner Momente abgesehen ist, will er ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile sich zum schönen Ganzen runden und einen.

Was mit den schon vorhandenen Mitteln geleistet werden soll, empfehle ich der freundlich nachsichtsvollen Güte des richtenden Publikums. Durch die spätere Bereicherung des Personals wird nicht nur manches schon gegenwärtig Vorzügliche, zweckmäßig an seinen Platz gestellt, im vorteil-

haftesten Lichte erscheinen, sondern überhaupt dann erst ein planmäßiger Gang in Hinsicht der Wahl der Opern und deren abwechselnde Folge, sich auf Musikgattung und szenische Tendenz beziehend, eintreten können, der dem Publikum das Beste aller Zeiten und Orte mit gleichem Eifer wiederzugeben suchen soll.

Um die Anschaulichkeit dieses Willens den Kunstfreunden näher zu bringen, hoffe ich durch nachfolgende Notizen, die jedesmal dem Erscheinen einer neuen Oper vorangehen werden, wenigstens mein Verlangen an den Tag zu legen, das Gute so weit zu fördern, als meine Kräfte es erlauben, und möge mir dabei der Wunsch nicht verargt werden, dies nicht mißdeutet, sondern mit Liebe aufgenommen zu sehen."

Hierauf folgten die dramatisch-musikalischen Notizen, als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurteilung neu auf dem Königl. Theater zu Dresden erscheinender Opern zu erleichtern.

„Ein wahrhaft gutes Werk, hieß es darin, bewährt freilich in der Länge der Zeit seine Vorzüge und weiß sich die Teilnahme der Menge zu verschaffen, indem es endlich durch wiederholte Anklänge zum Gemüte spricht. Ganz anders ist aber doch die Wirkung, wenn das Gemüt schon gleichsam vorbereitet auf den Genuß ist, der seiner wartet.

Es ist mit allen Verhältnissen im Leben so. Sucht nicht jeder in den Kreis einer Gesellschaft von einem schon geachteten Teile derselben eingeführt zu werden, während dieser durch einige bezeichnende Worte das Wesen seines Eingeführten der Gesellschaft kenntlich zu machen sucht? Von der Geburt bis zum Tode haben wir Patenstelle vertretende Freunde.

Es sei also auch mir erlaubt, die meiner Obhut und Pflege anvertrauten Werke bei ihrem Erscheinen demjeni-

gen zu empfehlen, dessen Dienst, dessen Erheiterung, dessen Bildung sie geweiht sind.

Ich habe dabei freilich mich vorzüglich vor einer gefährlichen Klippe zu hüten, nämlich davor, daß — indem ich die ihn vorzüglich bezeichnenden Eigentümlichkeiten, den Kunstlebenslauf und Charakter meines Pfleglings und dessen Schöpfers berichte, — nicht etwa das, was bloß einen Gesichtspunkt zur richtigeren Beurteilung desselben aufstellen soll — schon als ein vorgegriffenes Urteil über ihn erscheine. Dies hieße die schönsten und heiligsten Rechte der Volksstimme verletzen.

Indem ich die Gefahr kenne, glaube ich sie auch schon halb überstanden zu haben, und mein Streben, die Klippe zu umgehen, wird es beweisen.

Demungeachtet halte ich es für notwendig, auch hier auf Nachsicht für den Eifer zu rechnen, der mich vielleicht zuweilen für die gute Sache zu weit führen möchte, indem auch hier nur der Enthusiasmus, der den Künstler belebt und den er so gerne aller Welt einzuflößen wünschte, mich zuweilen über die Grenzen des trocknen Berichts leiten könnte.

Nicht jede Pflanze gedeiht in jedem Boden. Was ihr in einem Klima Blüten und Schönheit schenkt, kann ihr im andern verderblich werden. Eine sorgfältige Pflege wird wenigstens Mißgestalten verhüten, und in dem Streben zum Guten sollen mich auch einseitige Meinungen einzelner, die, ohne ein eigenes Urteil zu besitzen, nur vergleichsweise zu richten imstande sind, nicht irre machen, denn die Erfahrung hat gelehrt, daß die Gesamtstimme des Publikums beinahe immer gerecht sei."

Ferner sagt der Herr Bemerker: — „Seinen Lieblingen (des Herrn C. M. v. Weber) nur sollte man huldigen."

Wo steht das geschrieben? oder: aus was geht das

hervor? Vielleicht aus den Werken, die ich bis jetzt aufzuführen die Mittel und Gelegenheit hatte?

Laßt uns doch diese Meister besehen, um meine Einseitigkeit und Liebhaberei kennen zu lernen. Méhul[163]), Fischer[236]), Grétry[240]), Weigl[138]), Cherubini[94]), Catel[161]), Boieldieu[239]), Isouard[156]), Mozart, Dittersdorf[294]), Schmidt[250]), Dalayrac[169]), Spontini[118]), Himmel[30]), Solié[295]), Fränzl[113]) usw.

Nun, das sind eben keine schlechten Leute, ich hätte mich meiner Lieblinge nicht gerade zu schämen, und sie wären wohl auch mannigfaltiger Art genug. Oder hätte ich vielleicht Rossinis Elisabeta und Italiana in Algeri nicht mit derselben Sorgfalt und Eifer aufzuführen gesucht wie die andern Opern? Nein, ich ehre gewiß alles Gute, es komme von welchem Volke es wolle. Ja, ich suche mich bei Beurteilung desselben auch immer auf den Standpunkt zu setzen, von dem der Erzeuger des Werkes ausgegangen, um ihn gerecht würdigen zu können. Aber blind abgöttische Verehrung der einen oder anderen Gattung muß man keinem Künstler zumuten und noch weniger die Verleugnung seiner Ansichten und des Glaubens an dasjenige, was seiner Überzeugung nach der Wahrheit — und es gibt nur eine — am nächsten gelangt ist oder sie gar erreicht hat.

Was der Herr Bemerker von Haydn, Mozart usw. sagt, ist mir aus der Seele gesprochen und unterschreibe ich von ganzem Herzen. Aber er mißversteht mich mit Gewalt (was überhaupt seine Liebhaberei zu sein scheint), wenn er glaubt, daß ich Herrn Meyerbeer[18]) deshalb so hoch stelle, weil er so schreiben konnte. Ach nein, ich muß es nur ehrlich heraussagen: daß er das wollen konnte, hat mir schmerzlich wehe getan, und ich glaube es nicht, daß man nur dadurch in Italien gefallen könne; denn wer wird so unsinnig sein, behaupten zu wollen, daß in dem

Wiegenlande des echten Gesanges und schmelzenden Gefühles nicht unter den Besseren, Gebildeteren noch der wahre Geschmack sich ebenso finden müsse, wie in Wien, Dresden, München, Berlin usw.? Daß aber in Italien, wie in den eben genannten Städten, der große Haufe lieber ein Feuerwerk als ein Gemälde von Raphael sieht, wird niemand leugnen.

Wer wird nicht gern Rossinis lebendigem Ideensturme, dem pikanten Kitzel seiner Melodien lauschen? Wer wird aber auch so verblendet sein, ihm dramatische Wahrheit einräumen zu wollen? oder meint der Herr Bemerker, daß diese ein dramatischer Komponist nicht brauche? Da würde er den ältern italienischen Meistern Paesiello[296]), Cimarosa[133]) usw. ein schönes Kompliment machen.

Aber wo gerate ich hin!? Der Herr Bemerker will ja nicht Kunstansichten austauschen und um der Kunst willen reden, ich soll nur nicht davon sprechen. Oder soll man überhaupt gar nicht mehr wagen dürfen, auch nur zu vermuten, daß der Geschmack jetzt in Italien verdorben sei? Weiter habe ich doch nichts getan. Da lese der Herr Bemerker die italienischen Blätter selbst und andere deutsche Zeitschriften.

Mir scheint aber, ich werde auch mir es schwerlich auf diese Art verbieten lassen.

Gibt es eine Grundidee in seinem Aufsatze, so ist es nur die, das Publikum zur Partei gegen meine Ansichten zu stimmen, und dann freilich wehe dir, armer Alimelek, über den der Herr Bemerker sich so viel Halbes erzählen ließ. Er hat meinen Aufsatz in der Prager Zeitung schwerlich gelesen, oder, tat er es, so hat er sehr unrecht, zu verschweigen, was ich darin sagte. Aber er ist ja so flink mit Zitaten aus der ihm wohlbekannten Leipziger Musikalischen Zeitung. Warum zitiert er denn nicht meinen Aufsatz über Alimelek in [eben] dieser Zeitschrift, den ich

nach den ersten drei Vorstellungen der Oper in Prag den 22., 24. und 30. Oktober 1815, in derselben abdrucken ließ? Wahrscheinlich, weil das, was er darin bemerkte, nicht zu eben für ihn jetzt brauchbaren Bemerkungen Anlaß gab. Ich werde mir also die Freiheit nehmen müssen, ihm bei seinen Zitaten zu helfen, und das möge er nur gütigst annehmen, denn sobald möchte er mich nicht wieder zum Gehilfen bekommen.

Auf die Leipziger Musikalische Zeitung, als allgemeiner gekannt, verweise ich unmittelbar die Teilnehmenden und führe hier bloß die Prager Zeitung[297]) an, die dasselbe, nur in anderen Worten enthält.

„Prager Zeitung Nr. 294 vom 21. Oktbr. 1815. — — sie erschien (die Oper Alimelek) auf dem Theater an der Wien und mißfiel, oder vielmehr die eingetretenen ungünstigen Umstände erlaubten ihr nicht, sich mit dem Publikum vertraut zu machen, da sie nur einmal gegeben wurde. Ohne im ganzen der dortigen Ausführung dieser, durch ihre höchst mannigfaltigen feinen Nuancen, die beinahe den Ensemblevortrag eines Quartetts erfordern — schwierigen Musik zu nahe treten zu wollen, berichte ich bloß folgende Haupttatsachen. Die Rolle des Alimelek war für den Sänger Herrn Ehlers[74]) (Tenorist) geschrieben und berechnet. Eingetretene Verhältnisse hinderten diese Besetzung. Herr Forti[227]) (Bassist) übernahm die Rolle. Die Melodieformen wurden geändert und ihres ursprünglichen Reizes beraubt, ganze Musikstücke transponiert und, nachteillos für die Verdienste des Herrn Forti sei es gesagt, das für die Individualität des Herrn Ehlers so passende Spiel und Leben der ganzen Rolle konnte nicht auf dieselbe Weise hervortreten, durch welche dieser letztgenannte Künstler sich so lange die Gunst des Publikums erhalten hatte. Mlle. Buchwieser hatte aus physischen Ursachen diesen Abend nicht die Kraft, ihre Rolle so zu geben, wie man es

von dieser trefflichen Meisterin gewohnt ist und zog sich, der Liebling des Publikums, jenen Tag zum ersten Male den laut ausgesprochenen Unwillen desselben zu. Daß dergleichen Zufälle hinreichend sind, ein Kunstwerk, dessen Gedeihen an so zarten Fäden hängt, für den Augenblick zu stürzen, ist klar, tausend andere Übelstände ungerechnet, die so leicht ungünstig einwirken."

Allerdings ist die Oper Alimelek mit den „Zwei Kalifen" in Wien und „Wirt und Gast" in Stuttgart ein und dasselbe Werk. An letzteren Ort schickte sie Meyerbeer von München aus stückweise, und sie wurde in wenig Tagen einstudiert. Da konnte sie denn nicht gehen, wie sie gehen sollte, und sie gefiel nicht, ohne eben zu mißfallen.

Was beweist dies aber für oder gegen das Werk? Tankred[298]) z. B. hat Wien entzückt, Dresden und Berlin hingegen ganz kalt gelassen.

Wie es nun dem „Alimelek" hier ergehen wird, wer kann es wissen? An Versuchen, ihn schon im voraus dem Publikum gehässig zu machen, fehlt es ja augenscheinlich nicht. Der Herr Bemerker wird aber doch gestehen müssen, daß einige Überzeugung dazu gehört, eine Oper, die in der Hauptstadt Wien mißfallen hatte, gleich darauf in der Schwesterstadt Prag auf die Bühne zu bringen? Der Erfolg hat bewiesen, daß ich dem richtigen Gefühle des ruhig abwartenden Publikums nicht mit Unrecht vertraut hatte. Übrigens bin ich weit entfernt, „Alimelek" für ein vollendetes Werk zu halten (wie viele gibt es überhaupt deren?), aber für das eigentümliche Erfindungsvermögen des Komponisten zeugt er gewiß.

Was will denn nun aber der Herr Bemerker eigentlich? Die Tugenden der Italiener auf Kosten seiner Landsleute erheben? denn er scheint doch, einiges in seinem Geschreibe abgerechnet, ein Deutscher zu sein —. Die Italiener sind

als Nation ebenso achtungswert als jede andere, haben aber, trotz der — „ihnen eigenen Billigkeit und Freundlichkeit gegen Ausländer“ schon manchen, z. B. Himmel[30]), ausgepfiffen, hingegen die Nachsicht gegen Meyerbeer bis zur einige und siebenzigmal wiederholten Aufführung der Emma getrieben (nach der Wiener Theaterzeitung); wie kommt das? — da sie nach dem Urteile des Herrn Bemerkers nur ein zusammengestoppeltes Ding ist?

Doch nun genug, um meine hohe Achtung für alles der Öffentlichkeit Angehörige ausgesprochen zu haben, und vom ersten bis letzten Buchstaben zu viel, wäre es um meinet- oder des Herrn Bemerkers willen geschehen. Deshalb möge er es auch gütigst verzeihen, wenn es mir gar nicht darum zu tun ist, mit ihm über jede seiner Zeilen mündlich mich zu besprechen. Da ich weiß, wie er einsieht, bin ich gar nicht begierig zu wissen, wie er aussieht. —

Nur noch die trübe Bemerkung kann ich nicht unterdrücken, wie schmerzlich es doch für den deutschen Künstler sein müßte, sähe er seine wahrhaft aus dem reinsten Willen für das Gedeihen der Sache überhaupt hervorgehenden Bestrebungen durchaus so gewaltsam verkannt und angefeindet, bis zur pasquillantenhaften Persönlichkeit.

Das Talent, was Gott mir vielleicht verliehen, selbst wägen zu wollen, wäre Frevel gegen die Gabenverteilung des Gebers alles Guten. Die Welt wird es an den Platz stellen, wohin es gehört. Meine Pflicht war nur, das mir Anvertraute durch Fleiß, Studium und unermüdete Anstrengung so viel wie möglich auszubilden. Dies nach meiner besten Kraft, Ausdauer und mit rücksichtslosem Streben getan zu haben, fühle ich beruhigend in der Brust und werde so fort und fort wandeln, nach meiner Überzeugung, ebenso gern jeden echten Tadel ehrend, als bloße hämische Anfälle verachtend.

Nachschrift

Vorstehender Aufsatz war bereits zum Druck befördert, als sich mir, ebenso willkommen als unerwartet, im letzten Stücke der Allgemeinen Musikalischen Zeitung ein Bundesgenosse zeigte, dessen Kompetenz der Bemerker sicher am wenigsten zu bestreiten geneigt sein möchte. Es ist dies — Rossini selbst, der während seines Aufenthaltes zu Mailand auf des dortigen Berichterstatters Klage, „daß die „heutige italienische Opernmusik im höchsten Grade weich„lich sei, bloß dem Ohre zu schmeicheln suche und die „daraus entstehende Apathie durch den mechanischen Lärm „der Instrumente zu verjagen trachte,“ ganz schlicht entgegnete: „Glaube mir, es ist vergebene Mühe, in Italien „höhere Musik zu schreiben, die Zuhörer schlafen dabei ein.“

C. M. v. Weber.

Unsere Leser haben nunmehr Mittel genug in Händen, ihre Ansichten über das eigentliche Grundthema dieser, keinem wahren Kunstfreunde gleichgiltigen Verhandlung zu läutern, und wir müssen demnach, da wir nichts weniger als geneigt sind, unser Blatt zu rein polemischen Händeln, ohne mutmaßlichen Gewinn für Wissenschaft und Kunst, herzugeben, die Akten in dieser Angelegenheit bei uns für geschlossen erklären.

Die Redaktion [des Literarischen Merkurs].

---

148 Dank, ausgesprochen nach der Uraufführung des „Freischützen“ in Berlin 1821

Nicht versagen kann ich es meinem tief ergriffenen Gemüt, den innigsten Dank auszusprechen, den die mit wahrhaft überschwenglicher Güte und Nachsicht gespendete Teil-

nahme der edlen Bewohner Berlins bei der Aufführung meiner Oper: Der Freischütz in mir erweckt.

Von ganzem Herzen zolle ich den freudig schuldigen Tribut einer in allen Teilen so vollkommen abgerundeten Darstellung und dem wahrhaft herzlichen Eifer, der sowohl die verehrten Solosängerinnen und Sänger als die treffliche Kapelle und das tätige Chorpersonal beseelte, sowie auch die geschmackvolle Ausstattung von seiten des Herrn Grafen Brühl[301]) und die Wirkung der szenischen Anordnungen nicht vergessen werden darf. Stets werde ich eingedenk sein, daß alles dieses mir nur doppelt die Pflicht auferlegt, mit reinem Streben weiter auf der Kunstbahn mich zu versuchen. Je mehr ich mir aber dieser Reinheit meines Strebens bewußt bin, je schmerzlicher mußte mir der einzige bittere Tropfen sein, der in den Freudenbecher fiel. Ich würde den Beifall eines solchen Publikums nicht verdienen, wenn ich nicht hoch zu ehren wüßte, was hoch zu ehren ist. Ein Witzspiel[118]) aber, das einem berühmten Mann kaum ein Nadelstich sein kann, muß, in dieser Weise für mich gesprochen, mich selbst mehr verwunden als ein Dolchstich. [Und wahrlich bei der Vergleichung mit dem Elefanten könnten meine armen Eulen und anderen harmlosen Geschöpfe sehr zu kurz kommen.]

Berlin, am 19. Juni 1821.

Carl Maria von Weber.

---

153 Über die Aufführung der Oper Euryanthe von C. M. v. Weber in Berlin 1824

Die Abendzeitung hat bisher über diesen vielfältig besprochenen Gegenstand ein vollkommenes Stillschweigen be-

obachtet, ja sogar — auch dem ausdrücklichen Wunsche des Kapellmeisters von Weber gemäß — mehrere scharfe gegen die Generalmusikdirektion zu Berlin gerichtete Mitteilungen abgelehnt. Sie ist aber nun veranlaßt, bekannt zu machen, daß der Komponist der Euryanthe sich genötigt gefunden hat, selbst aufs dringendste um Aufschub der Aufführung dieser Oper in Berlin zu ersuchen, welches Wunsches Erfüllung er auch der stets das Rechte und Gute wollenden obersten Theaterbehörde zu verdanken hat.

Ob hinreichende Gründe vorhanden waren, seinen Wunsch zu rechtfertigen, mögen folgende wenigen Tatsachen dem öffentlichen Urteil anheimstellen.

Seit Monaten hatte der Komponist nichts Bestimmtes über die Aufführung seiner Oper erfahren können; trotz der schmeichelhaftesten sich um die Sache drehenden Korrespondenz und nur auf Privatnachrichten hin und unter Voraussetzungen, deren Wahrheit sich bestätigte, stellte er obige Bitte an die Generalintendanz der kgl. Schauspiele.

Mit einem fast übertriebenen Eifer sollte auf einmal Euryanthe in zirka achtzehn Tagen einstudiert werden, welches dem Komponisten bei der Schwierigkeit und dem Umfange des Werkes, trotz der gewiß regen Güte aller Mitwirkenden den Sturz desselben unausbleiblich zur Folge zu haben schien. Er beruft sich hier auf die Erfahrungen des ganzen Berliner Publikums, welches an der Dauer des Einstudierens anderer großen Opern einen Maßstab zur Beurteilung dieser Behauptung besitzt. Gesetzt aber auch, die Aufführung gelang, so konnten höchstens zwei Vorstellungen stattfinden, denen eine Monate dauernde Unterbrechung folgen mußte, da den 15. Juli der Urlaub der Mad. Seidler[302]) beginnt, später Mad. Schulz außerstand ist, zu singen usw.

Nicht ganz unbemerkt dürfte es wohl auch bleiben, daß trotz der öffentlich in den Berliner Zeitungen erschienenen

Verhandlung der Generalmusikdirektion (deren Inhaltswahrheit hier übrigens nicht erörtert werden soll), in welcher der königl. Herr Generalmusikdirektor Ritter Spontini[118]) ausdrücklich zu den übrigen geehrten Mitgliedern der Musikdirektion sagt: „Die Rollenbesetzung ist übrigens, wie Sie wissen, von Herrn von Weber selbst bezeichnet worden" — doch die Rollenbesetzung nicht nach Herrn von Webers Willen geschah.

Es wäre eine mehr als törige Vermessenheit gewesen, wenn der Komponist der Euryanthe unter diesen Umständen einen günstigen Erfolg hätte hoffen wollen, da er ohnehin die feste Überzeugung hegt, daß nur eine vollkommen gereifte Darstellung durch ihre individuelle Vollkommenheit diesem dramatischen Versuche Teilnahme erwerben und erhalten kann.

---

155 Zwei Schreiben an Castil-Blaze in Paris 1825 1826

Weber protestiert öffentlich gegen die unrechtmäßige Aufführung und Bearbeitung seiner Opern „Freischütz" und „Euryanthe"

M. Weber, auteur de l'opéra du Freyschütz et de beaucoup d'autres ouvrages, a écrit à M. Castil-Blaze les deux lettres que voici:

1.

Dresde, le 15 octobre 1825.

Monsieur,

Il y eut un temps où je regardais comme un des principales jouissances de mon séjour futur à Paris, de faire la connaissance personnelle de l'auteur de „l'Opéra en France", ouvrage auquel je témoignerai toujours toute l'estime qu'il mérite à si juste titre. J'ai été persuadé que je ne pouvais

que gagner à la conversation d'un écrivain si plein des plus purs et justes points de vue, et je m'en félicitais déjà d'avance. Jugez, Monsieur, après tout cela (je puis bien le dire), de ma profonde douleur de voir détruites des belles espérances, par la manière dont vous avez agi vis-à-vis de moi.

Vous vous proposez d'abord d'arranger mon opéra „le Freyschütz" pour la scène française. Rien au monde ne pourrait être plus flatteur pour moi et exiger ma plus sincère gratitude; mais vous ne trouvez pas nécessaire d'en parler au compositeur, ni de lui communiquer vos idées sur les changements, peut-être inévitables, pour votre public. Vous vous procurez la partition sur un chemin tout à fait illégitime (pour légitime peut-être qu'il vous a paru), car mon opéra n'étant ni gravé ni puplié, aucun maître ni marchand de musique n'avaient le droit de le vendre. Enfin, l'opéra est mis en scène, et vous m'ignorez encore jusqu'au point de prendre aussi le droit de compositeur pour vous.

Je vois tout cela et j'attends, d'un jour à l'autre, d'être honoré d'une lettre de vous, Monsieur; il m'a paru impossible qu'un homme de votre mérite, de vos points de vue sur l'art, pourrait oublier entièrement tout ce qu'un artiste et galant homme doit à l'autre; au contraire, j'entends dans ce moment que vous venez de publier la partition du „Freyschütz". Ah! Monsieur, que deviendra tout ce qui nous est sacré, et sans les avoir même acquis sur le chemin légitime?

Monsieur, je ne m'adresse à personne qu' à vous-même, à votre loyauté; à tous les sentiments nobles que vous avez exprimés tant de fois en parlant de l'art et sur ce qu'on lui doit. Laissez-moi espérer que rien qu'un négligence assez naturelle aux artistes ait pu vous faire oublier tout à fait l'existence du compositeur du „Freyschütz", et soyez persuadé que je conserverai autant que possible

les sentiments d'une véritable estime due à vos talents, avec laquelle j'ai l'honneur d'être etc.

Ch.-M. de Weber.

2.

Dresde, le 4 janvier 1826.

Monsieur,

Il vous a paru superflu de m' honorer d'une réponse sur ma lettre du 15 octobre et me voilà, malgré moi, pour une seconde fois dans la nécessité de vous écrire.

On m'a fait part qu'on allait monter au théâtre de l'Odéon un ouvrage où il y a des morceaux de l'Euryanthe. C'est mon intention de monter moi-même cet ouvrage à Paris; je n'ai point vendu ma partition, et personne ne l'a en France: c'est peut-être sur une partition gravée pour piano que vous avez pris les morceaux dont vous voulez vous servir. Vous n'avez pas le droit d'estropier ma musique en y introduisant des morceaux dont les accompagnements sont de votre façon. C'était bien assez d'avoir mis dans le „Freyschütz" un duo d'Euryanthe, dont l'accompagnement n'est pas le mien.

Vous me forcez, Monsieur, de m'adresser à la voix publique et de publier dans les journaux français que c'est un vol qu'on me fait, non-seulement de musique qui n'appartient qu'à moi, mais à ma réputation, en faisant entendre sous mon nom des morceaux estropiés. Pour éviter toutes querelles publiques, qui ne sont jamais avantageuses tant pour l'art que pour les artistes, je vous prie instamment, Monsieur, de vouloir lever de suite de l'ouvrage que vous avez arrangé, tous les morceaux, qui m'appartiennent.

J'aime à oublier le tort qu'on m'a fait; je ne parlerai plus du „Freyschütz", mais finissez là, Monsieur, et laissez-moi l'espérance de pouvoir nous rencontrer une fois avec des

sentiments dignes de votre talent et de votre esprit. Agréez, etc. Ch.-M. de Weber.

156 Rundschreiben an sämtliche Bühnen 1826

Da, außer in Frankreich und England, das geistige Eigentum noch auf keine Weise gänzlich vor räuberischen Anfällen gesichert ist, diebische Kopisten und gewissenlose Musikhändler aber, wie z. B. Zulehner in Mainz, selbst Bühnen vom ersten Range durch ihr Zudrängen verleitet haben, sich meine Werke auf unrechtmäßigem Wege zu verschaffen, so sehe ich mich genötigt die Maßregel zu ergreifen, Sie mit Gegenwärtigem zu belästigen, indem ich mir die Ehre gebe, Ihnen anzuzeigen, daß die von mir zunächst für London komponierte Oper: Oberon, durch eine treffliche deutsche Bearbeitung des Herrn Hofrat Winkler (Theodor Hell)[303]) zur Aufführung in Deutschland vorbereitet, nur unmittelbar von mir selbst auf rechtmäßige Weise erhalten werden könne. Ich ersuche ergebenst, mir nur mit zwei Worten den Empfang dieser Anzeige gefälligst zu bestätigen und sich durch diese keineswegs zum Ankauf des Werkes aufgefordert zu glauben, da die eigentümlichen Verhältnisse jeder Bühne allein ihr Repertoire bestimmen können.

Zugleich werde ich diese Anzeige nebst dem Verzeichnis der geehrten Bühnendirektionen, denen sie zugesendet worden, in den gelesensten Zeitschriften zur Kenntnis des Publikums und Warnung der Unterschleifhändler öffentlich bekannt machen.

Der ich die Ehre habe mit Achtung zu sein

Dresden, im Januar 1826.

C. M. von Weber.

132 An Herrn Fesca in Wien 1818

Wohlgeborner Herr!

Es war im Augenblicke des Empfanges Ihres Schreibens am 13. dieses fest mein Wille, selbiges nicht zu beantworten und es, im beruhigenden Gefühle meiner inneren Überzeugung, der Zeit zu überlassen, Ihnen den Beweis zu führen, ob ich es wahrhaft redlich mit der Kunst überhaupt, und jedem braven Künstler insbesondere meine, zumal da Sie mir Dinge sagen, die nur der sich hochverletzt glaubenden Bruderliebe zu verzeihen sind, und von denen im ersten bittern Kränkungsgefühle, das sie verursachen, man fast zu der wohl ebenso harten Vermutung hingerissen werden könnte, daß, wer einem als redlich anerkannten Künstler solches zuzutrauen vermag, nur durch die Möglichkeit der eigenen Handlungsweise im gleichen Falle so zu sehen gelernt haben müsse. Glauben Sie nicht, daß ich hierdurch Gleiches mit Gleichem vergelte und in Ihnen auch nur ein ähnliches schmerzliches Gefühl erwecken wolle, was Ihr Brief — ich leugne es so wenig, als ich mich dessen schäme — mir durch viele Tage verursacht hat; vielleicht lernen Sie dadurch nur einigermaßen begreifen, wie es jemand zumute ist, der, sich des reinsten Willens bewußt, gerade desjenigen beschuldigt wird, was er am meisten haßt.

Wenn ich Ihnen also jetzt antworte und das gedrängt vorführe, was mich bis hierher nicht zu Erfüllung meines Versprechens kommen ließ, so geschieht dies aus Achtung für das Talent und künstlerische Streben Ihres Herrn Bruders[257]) und — da ich Sie nicht persönlich kenne — aus Achtung für Ihr freundschaftliches Verhältnis zu einem Manne, den ich liebe und ehre, Herrn v. Poißl[231]).

Daß ich übrigens die Beruhigung, die daraus hervorgehen soll, nicht in Ihrer, hoffentlich gewendeten Überzeugung suche, sondern, Gott sei Dank, in der eigenen Brust

trage, davon möge Ihnen das als Beweis dienen, daß ich Sie ersuche, mir nicht mehr auf diesen Brief zu antworten, indem ich Sie wahrhaftig freundlich bitte, jede Verweigerung eines Briefes von Ihnen nicht als Beleidigung, sondern, wenn Sie wollen, als den wohl begründeten Stolz des redlichen Künstlers anzusehen, der weiter keiner Genugtuung bedarf als seiner eigenen innern Überzeugung. Ich vergebe Ihnen von Herzen, was Sie mir wehe getan haben; ich begreife es, daß Sie so gereizt sein konnten, und daß ich die Schuld davon trage, indem ich nicht genug berücksichtigte, daß Ihnen mehr an dem frühern Erscheinen der Anzeige, als dem Umfassenden, Eindringenden und Erschöpfenden derselben lag. Sie haben als Geschäfts- und Weltmann recht: Zeit verloren, viel verloren; und nun zu dem übrigen.

Zuerst erlauben Sie mir zu bemerken, daß mich Ihr Vorwurf selbst zu hoch stellt. Ihr Herr Bruder hat, wo nicht fast früher, doch gewiß gleichzeitig mit mir das Vertrauen der Kunstwelt zu erwecken gewußt. Zugegeben aber, daß man mir Teilnahme geschenkt, so hat sie sich doch wenigstens nicht im schnellen und eifrigen Anzeigen meiner Arbeiten bewiesen. Es ist ein schlechter Trost, andere gleiches tragen zu sehen, aber es ist doch einer. Im ganzen verflossenen Jahrgange der Musikalischen Zeitung ist ein einziges meiner Werke angezeigt. Des größten Teiles meiner seit 6—7 Jahren erschienenen ist noch keine Erwähnung geschehen, und doch darf ich mich der wahren herzlichen Freundschaft des Herrn Hofrats Rochlitz[304]), Herrn Frölichs[305]) in Würzburg, Gottfried Webers[21]), Prof. Wendts[306]) usw. rühmen. Woran liegt es also? Gewiß an demselben, woran es bei mir gelegen. Man will über Dinge, die man ehrt, nicht mit flüchtigen Worten absprechen. Die Tagesbegebenheiten und Lasten drängen, drücken; man verschiebt — und fürchtet sich wohl am Ende davor, eben so wie vor einem Freunde, dem man lange nicht geschrieben.

Ich habe dieses in einem Aufsatze über Ihren Herrn Bruder, wo ich zugleich die Verzögerung meines Versprechens bekenne, öffentlich ausgesprochen und glaube, dadurch der Redaktion einen Dienst erwiesen zu haben, der sie gegen viele im Grunde gewiß billige Anforderungen entschuldigt.

Jeder Stand, jeder Einzelne hat seine eigene Art zu arbeiten. Sie sind Kaufmann, verzeihen Sie, wenn ich glaube, daß Sie sich nicht ganz an die Stelle eines arbeitenden Künstlers denken können. Sie können sich zu jedem Geschäft eine bestimmte Zeit nehmen und es dann auch vielleicht oft mit Überwindung zustande bringen, aber sie können es doch dann. So nicht der Künstler, wenigstens ich nicht.

Zu der Rezension der Quartetten hätte ich wenigstens volle acht Tage Zeit, ohne alle andere störende Einwirkung, gebraucht; ich mußte mich bloß mit ihnen beschäftigen können, um dem Leser der Rezension ein eben so lebendiges Bild wiedergeben zu können, als ich es empfing, und mußte ihm die beweisführendsten Stellen mit strenger zweckdienlicher Auswahl vorführen. Daß ich diese acht Tage freie Zeit nicht hatte, seit dem Augenblicke, wo ich die Anzeige übernahm, könnte ich nötigenfalls tageweise aus meinem Tagebuche belegen. Ich werde Ihnen nur alles epochenweise anführen und überlasse es Ihnen, das Resultat zu ziehen.

Ich hatte in Prag bei Übernahme meiner Operndirektion nichts vorgefunden, was einen Leitfaden für die Geschäftsführung hätte geben können. Die Ansichten, die ich von den Pflichten eines Künstlers habe, legten mir die Verbindlichkeit auf, meinem Nachfolger nicht eben diese Unordnung finden zu lassen, ich vervollständigte die von mir angefangenen Bücher, Inventarien, Notizen usw. aller Art. (Michaelis 1816. Abgang von Prag.) Ich wollte hinaus in die Welt ohne alle bestimmte Aussicht, ich mußte zunächst

dafür sorgen, mir Mittel dazu zu verschaffen. Ich war meinem Verleger[307]) schon früher bestellte, angefangene und bezahlte Arbeiten schuldig. Ich ging nach Berlin, gab kein Konzert, um durchaus keine Zeit zu verlieren, arbeitete Tag und Nacht und war eben fast fertig geworden, als ich den Ruf zu Gründung der deutschen Oper hierher erhielt. (Januar 1817.) Ich kam hier an, Kampf mit Vorurteilen, aller Art Hindernisse, für ihre Existenz besorgte Subjekte, das Anknüpfen einiger Engagements, Korrespondenz in allen Teilen Deutschlands, die Organisation eines Chores von Grund aus zu einer Oper, von der es darauf ankam, trotz der beschränkten vorhandenen Mittel, dem Hof und Publikum eine günstige Meinung zu verschaffen, was nur durch rastlose Tätigkeit geschehen konnte — — es war eine harte Zeit der Unruhe und Sorge, meine zerrüttete Gesundheit fühlte es, und der Andrang war von allen Seiten so groß, daß ich an eigene Arbeiten gar nicht denken konnte und alle Verbindung mit meinen Freunden aufhörte, von denen ich den meisten seit Jahr und Tag selbst nur ein Lebenszeichen schuldig geblieben war. Ich hoffte Ende August meine Heirat vollziehen zu können, als ich den Auftrag erhielt, eine italienische Kantate[308]) zu den Vermählungsfeierlichkeiten unserer Prinzessin Maria Anna zu komponieren. Dies geschah zugleich mit der von Grund aus notwendigen Einrichtung meiner neuen Wohnung. Die Feierlichkeiten verschoben sich immer weiter, und diese Epoche der Ungewißheit und Arbeit Tag und Nacht wird mir unvergeßlich bleiben.

Endlich konnte ich den 30. Oktober abreisen. Den 4. November knüpfte ich meine Verbindung in Prag, und den 5. schon reiste ich mit meiner Frau in Familienangelegenheiten nach Mannheim. Sogar auf dieser Reise hatte ich die Partitur Ihres Herrn Bruders mitgenommen und neben mir im Wagen liegen, um jeden freien Augenblick zu be-

nutzen, aber es war unmöglich. — Ende Dezember kam ich zurück, wo eine Last aufgehäufter Arbeiten sich vorfand. Meinem Könige war ich schuldig, mein größtes Werk zu liefern, eine Messe[309]) zu seinem Namenstage. Sie wurde vollendet bis zum 8. März 1818, eine Frucht der Nächte, in einer Krisis, wo ich mehrere Male auf dem Punkte stand, meinen Abschied zu nehmen. Mein Kollege, der Kapellmeister Morlacchi[224]), war seit Ende August 1817 auf Urlaub nach Italien gegangen, alles lag daher auf mir allein. Zahllose Gastrollen drängten sich, viele Dienstkompositionen[310]) raubten Zeit, ohne Ausbeute für die Welt zu geben. Da erschien Herr — — abermals mit dringendem Verlangen um die Rückgabe, und ich übergab ihm die Quartette bereits im Mai, verabredete mit dem eben anwesenden Hofrat Rochlitz, unter welcher Form ich nun über Ihren Herrn Bruder sprechen wollte, welches ihm noch wirksamer schien, als eine detaillierte Rezension, bat und bekam einen Urlaub, zu meiner Erholung auf das Land gehen zu dürfen, und hier erhielt ich denn gleich zum Empfang und Anfang meiner Erholung Ihren Brief. Schließlich erlauben Sie mir noch, Ihnen einiges vorzulegen.

Kann ein Mann, der erstens nun drei und ein viertel Jahr eine Operndirektion führte, ohne eines seiner Werke zu geben, obwohl er alle Mittel dazu in Händen hatte, hingegen vieles hervorsuchte und hob, was kein anderer so leicht gewagt hätte[311]), — der zweitens seit Jahr und Tag seinem Verleger angefangene Werke schuldig ist; seit eben so langer Zeit drittens seinen besten Freunden tot war, viertens eine seit einem Jahre in Berlin erwartete Oper[312]) nicht anfangen konnte, wohl bloß an sich denken und fremdes Talent zu unterdrücken suchen? Ich habe vorzüglich in Prag und hier noch nichts von mir aufgeführt, um der Welt den sprechendsten Beweis zu geben, daß es noch Vorsteher einer Anstalt gibt, die Fremdes mit Liebe pflegen und nicht

nur immer sich hören wollen; es hat nicht überall dies bewiesen, wie ich schmerzlich fühle.

Inzwischen fühle ich es auch, ich hatte unrecht etwas zu versprechen, von dem ich nicht gewiß wußte, daß ich es nicht in bestimmter Zeit liefern könnte, und hatte ich es einmal versprochen, so mußte sich die Zeit finden, sie mochte herkommen wo sie wollte, so denken Sie; und Sie haben recht. Ich werde die mir daraus entspringende Lehre nicht vergessen. Auf Dank habe ich übrigens nie und nirgends gerechnet; was ich tat, tue und tun werde, geht aus meiner Pflicht hervor, und ihre Erfüllung ist ihr eigener Lohn. Glauben Sie übrigens, daß gegen Ihren würdigen Herrn Bruder stets dieselbe Achtung ohne die geringste bittere Beimischung in mir lebt, daß ich mich herzlich darauf freue, sie ihm hier tätig beweisen zu können, zu welchem Behufe ich ihn nur bitten werde, mir kurze Zeit vorher seine Ankunft anzuzeigen.

Vielleicht wird die alles tilgende Zeit es dahin bringen, daß auch Ihr Anblick mir weniger schmerzlich sein wird, als ich es jetzt noch glaube, denn ich wiederhole es, daß ich billigst Ihre Aufgereiztheit begreife und Ihnen daher aufrichtig und ohne Groll mein Lebewohl zurufe.

Ew. Wohlgeboren

ergebener Diener.

Belletristik und Poetisches

Ich stieg aus dem Wagen, als ein Freund von mir eben in den seinen steigen wollte. Wohin? rief ich ihm zu. — Nach Baden, war die Antwort, und fort ging's. Ich besuche einen alten Bekannten und finde ihn im Einpacken. Sie verreisen? — Ja. — Wohin? — Nach Baden. — Auf der Straße eilt mir höchst geschäftig ein anderer in die Arme und ruft: ach! daß Sie jetzt ankommen, da ich aufs schnellste fort muß, um noch Platz zu erhaschen; Sie können nicht glauben, wie voll es ist, und wie dringend man mir schreibt, keine Zeit zu verlieren. — Ja, wo denn, von was sprechen Sie denn? — Mein Gott, wie kann man von etwas anderm sprechen als von Baden. Leben Sie wohl, ich eile. — Fort war er.

Wenn denn die ganze Welt nach Baden geht, dachte ich, so kannst du ja auch deinen Wanderstab dahin richten. Das schöne Geselligkeitsleben eines besuchten Bades, so manche froh durchlebte Stunde schwebte mir vor, und voll der Hoffnung, dieses alles in Baden in hohem Grade wieder erneut zu genießen, überließ ich mich den sorgenden Händen der Postillone, die mich auch glücklich am Badischen Hofe absetzten.

Menschen fand ich genug, so viele, daß nirgends mehr unterzukommen war, daß manche Nacht 15 bis 20 Personen sich mit einem einfachen Strohlager begnügen mußten, bis andere Abgehende Platz machten oder ein gefälliger Freund sein Lager mit ihnen teilte. Doch erhöhen solche kleine Ungemächlichkeiten den Wert eines so errungenen Genusses, und doppelt hofft man sich dann im fröhlichen Gewirre des anderen Tages zu entschädigen. Aber leider fand ich darin meine Erwartung nicht befriedigt. Das gesellige offene Wesen, das jeden Tischnachbar zum alten Bekannten stempelt und so reizend über die gewöhnlichen

steifen Verhältnisse des Lebens erhebt, habe ich sehr vermißt.

Die Anzahl der Badegäste ist so groß, daß sie sich in kleinere Partien teilen muß, die nun wieder eine Art von geschlossenem Zirkel bilden, zwischen denen sich der Neuangekommene ganz allein sieht, und welchen er sich nur nach längerer Zeit anschließen kann. Jedermann habe ich darüber klagen hören, aber ebensowenig habe ich jemand bemerkt, der etwas dagegen getan hätte.

Das Hauptübel besteht nun wohl darin, daß kein eigentlicher Vereinigungspunkt der Gesellschaft vorhanden ist, in welcher Hinsicht alle Bäder, die eine Brunnenkur notwendig machen, den Vorzug haben, die Gäste unwillkürlich zusammenzuführen und zu vereinen. Das Promenadehaus ist fast der einzige Sammelplatz, der wahrhaftig nichts anderes Anziehendes hat als etwa einen rouge et noir-Tisch für Spiellustige, ein paar Zeitungsblätter für Politiker, und daher auch wenig besucht ist; und dann das neu errichtete Kasino im Badischen Hofe, welches mit einem äußerst schönen, freundlichen Lokale einige der gelesensten Zeitschriften vereinigt, und wo man alle Abende einen gewählten angenehmen Zirkel findet, der sich hoffentlich immer vergrößert und erweitert, je mehr das Bedürfnis der gegenseitigen Unterhaltung die Badegäste erfüllen wird. Die Entfernung dieser beiden Häuser voneinander ist das einzige Unangenehme und verhindert größtenteils mit das bedeutendere Emporkommen des einen oder des andern. Doch kann es nicht fehlen, daß das Kasino mit jedem Tage besuchter und interessanter werden muß.

An sonstigen Unterhaltungen fehlt es nun auch nicht. Die Schauspieler-Gesellschaft des Herrn Dengler aus Freiburg gibt sich alle Mühe, die Zuschauer zufrieden zu stellen, und wirklich sind auch einige recht brave Mitglieder dabei, die, wenn nicht die Wut existierte, bei un-

gefähr $3\frac{1}{2}$ Mann im Orchester Don Juan, Opferfest[121]), Lodoiska[94]) usw. geben zu wollen, recht artigen Genuß verschaffen könnten.

[Denn, um sich in solchen Opern, auf diese Art gegeben, zu ergötzen, müssen sie um vieles schlechter als von der Denglerschen Gesellschaft gegeben werden.]

Übrigens gehe ich immer mit einer gewissen Angst vor Feuer oder Wasser hinein; denn unbegreiflich ist es, daß die Stadt so wenig getan und ihren Besuchern ein so aus ein paar Brettern dünn zusammengeheftetes Häuschen hinstellen konnte, dessen Ritzen dem freundlichen Sonnenlichte den Eingang verstatten, und dessen einzige vorhandene Türe bei vorkommender Feuersgefahr den Ausgang bedenklich machen möchte. Da indessen das Fundament des Theaterchens sehr auf die Dauer berechnet scheint, so tröste ich mich mit der Hoffnung, daß es, an einen schicklicheren Platz versetzt, zweckmäßiger und solider wird gebaut werden. Dem Tanzlustigen öffnet sich hier nun vollends ein weites Feld, wenn auch mitunter auf engen Sälen, denn Bälle sind alle Woche einige in der Sonne, dem Salm und dem Badischen Hofe, außer mehreren anderen. Ja, sogar einen Maskenball hatten wir neulich in letzterem, der sich durch ein paar hierbei folgende Gedichte eines unserer ersten Dichter interessant machte. Das Gebäude des Badischen Hofes war nämlich ehemals ein Kapuzinerkloster, und auf dem Ballsaale (der ehemals, glaube ich, zur Kirche diente) erschien ein Kapuziner, welcher sich nicht wenig über das Wesen und Treiben an dieser Stätte zu ärgern schien. Er verteilte folgende Strophen:

O Greuel! Hier, wo wir sonst Gott verehrten,
Die Orgel fromm in unsre Feste klang,
Wo mancher Geist sich aus den grambeschwerten
Regionen auf zum lichten Himmel schwang!

Hier seh' ich nun die wilden, die verkehrten
Gemüter frech berauscht in Lust und Sang!
Die stille Kirche muß so hell erglänzen,
Musik ertönen zu den flücht'gen Tänzen?

Eine andere Maske gab dagegen folgende

Antwort an den Kapuziner.

Mein Freund, es zürnt kein Gott dem leichten Leben,
Das gern vergißt, wovon es oft gequält;
Beglückt, wenn alle Tage Freuden geben,
Daß er nach Lust und Scherz die Stunden zählt!
Der darf so hoch den frohen Mut erheben,
Den Glauben, der ihn gegen Leiden stählt,
Daß, wo sich arglos gute Menschen freuen,
Die heil'gen Tempel Gottes sich erneuen.

Zum Troste aller Freunde ihres Leibes kann ich auch noch mit Recht versichern, daß man durchaus sehr gut ißt und trinkt, daß die Gasthöfe bequem, wohlfeil und gut bedient sind. Der Badische Hof, der Salm und die Sonne sind die vorzüglichsten. In allen diesen ist der Tisch gleich gut; aber weit erhebt sich der Badische Hof in Hinsicht des Lokals über die andern: der schöne hohe Speisesaal, der sein Licht von oben erhält, der geschmackvolle Kasinosaal und die schönen, steinernen Bäder, die in den anderen Häusern nur von Holz und in finstern Kämmerchen gefunden werden, müssen diesen Gasthof von Jahr zu Jahr besuchter und beliebter machen; auch haben künftig die Gäste Hoffnung, da gewiß unterkommen zu können, weil außer den schon vorhandenen 60 Zimmern noch eine bedeutende Anzahl dazu gebaut werden wird.

Was dieses unendlich überwiegt und Baden immer zum ersten Range der Bäder und zu einem ewig besuchten Orte machen wird, ist die einzig schöne Natur, von der es um-

geben ist. Ich kenne manches Bad, aber noch nirgends habe ich so mannigfaltige Gegenden um einen Ort vereinigt gefunden. Freundliche und erhabene Aussichten, Berge und Felsen auf der einen, liebliche Ebenen auf der anderen Seite, die Nähe des herrlichen Murgtals usw., alles dieses sind unvergängliche Vorzüge, haben Baden schon den Römern wert gemacht und werden es auch jetzt und ewig den Galliern und Germanen teuer erhalten.

Häufig teilt sich daher auch die Gesellschaft in kleine Landpartien, von denen jeder befriedigt und erfreut zurückkehrt, indem er in seine Heimat dann das Andenken und den Wunsch, es wieder zu sehen, mit sich nimmt.

---

48 An den Berliner Freundeskreis 1812

Völker! Baschkiren!!!

Des Himmels Segen schwebte über meinen Sitzen, leitete die Zügel der mutigen Postklepper und schwächte den berauschenden Schnaps der Postknechte, — damit unaufhaltsam ich dem großen Ziel — dem Hotel de Bavière[313]) — entgegeneilte.

Noch waren nicht 2 volle Tage verflossen, schon hatte ich viermal so viele Mahlzeiten überwunden, und ihr staunt mit Recht die raschen Schritte des Schicksals an.

Mein erstes Geschäft den 2. Sept. in Leipzig war, einen alten Feind, den Musikverleger Kühnel[314]), in seinem Lager hinter den bekannten Verschanzungen der schlechten Zeiten und des geringen Absatzes anzugreifen. Mein bloßes Erscheinen bewog ihn, sie zu verlassen und gutwillig den Artilleriepark der Ouvertüre: Der Beherrscher der Geister[14]), — ein noch zu errichtendes Klavierkonzert, — ein leichtes

Bataillon eben mobil zu machender Variationen, von Joseph[90]) angeführt, — und ein Concertino für Klarinette in seine Staaten aufzunehmen und zu verlegen. Nach diesem leichten Sieg besuchte ich den verbündeten Baschkirenfreund Gabain und überlieferte dessen Tochter die anvertrauten afrikanischen Depeschen, nahm den 4. bei ihm ein fröhliches Mahl ein und setzte darauf meinen Zug nach Weimar weiter fort.

Die Großfürstin[315]) verlangte mit Ungeduld die Auslieferung einer größeren berüchtigten Sonate, die ich soeben zusenden werde und nach meinem Gothaschen Aufenthalt höchstselbst vordresche.

Den 6. langte ich in Gotha an und erlaubte dem Herzog[270]) mich gütigst zu empfangen. Reiste den 8. mit ihm nach Reinhardtsbrunn zur Revue meiner Truppen und erhielt da das schönste Terrain, meine Lungenflügel und Hände vom frühen Morgen bis späten Abend im Feuer manövrieren zu lassen. Den 10. kam ich wieder zurück und eilte nun, meinen lieben Getreuen alle diese höchst merkwürdigen Dinge kund und zu wissen zu tun.

Mit gerechtem Unwillen muß ich aber sagen, daß Ihr in eurer Mitte ein Subjekt beherbergt, welches durch eine vorsätzliche Zurückhaltung meinen ganzen Zorn auf sich geladen hat. Ich habe zu seiner Habhaftwerdung nachstehenden Steckbrief ausfertigen lassen, und indem ich Euch dessen Verbreitung schärfstens befehle, segne ich alle Baschkiren und deren Anhänger aufs feierlichste und erwarte mit Sehnsucht einen genauen Rapport ihres Tuns und Treibens. Auch verordnen Wir schließlich, daß — da von vielen Seiten unseres Reiches Klagen über die Schwierigkeit des Lesens unserer handschriftlichen Zeichen eingelaufen — der Unglückliche, der solche vorzulesen bekommt und sich glücklich ohne Anstoß seines Auftrages entledigt, ein Glas

Kümmel extra aus den Händen der liebenswürdigen Haustochter erhalten soll.

So geschehen den 12. Sept. 1812 zu Gotha.

Maria.

Steckbrief.

Der Musik-Weber-Geselle Kielemann, der einige Zeit zwar nicht gerade in Lehre, aber doch in Arbeit bei dem Weber Maria gestanden und eines vertrauten Umgangs mit demselben gepflogen, — hat sich einer vorsätzlichen Veruntreuung höchst verdächtig gemacht. Er hatte nämlich ein Stückchen Zeug von eigener originaler Erfindung verfertigt und selbiges zum Eigentum dem Weber vermacht, indem es sehr dazu geeignet war, sich zuzeiten darein zu hüllen und dadurch schöne Erinnerungen zu erwecken, hat aber solches ihm nicht eingehändigt, sondern wahrscheinlich mit Willen zurückbehalten, da er von jeher von heimlicher und verstockter Gemütsart gewesen.

Da nun unterzeichneter Behörde sehr viel daran gelegen ist, des zierlichen Gewebes habhaft zu werden, so ersucht sie hierdurch alle Baschkiren und anderweitigen Behörden, auf besagten gefährlichen Kielemann ein wachsames Auge zu haben und ihm betretenden Falls das Stückchen abzunehmen und gegen Erstattung aller Unkosten und Erbietung gegendienstlicher Handlungen einzuliefern. Die Grundfarbe des Gewebes war D-Dur, die Hauptbilder Laune und Herzlichkeit; das Ganze, aus Liebe und Freundschaft gewebt, muß jedem, dem es zur Anschauung kommt, ein freudiges Tränenlächeln abzwingen.

Signalement.

Der Musik-Weber-Geselle Kielemann ist lang und trocken, von Statur einem Pariser Violinbogen nicht unähnlich; schwärzliches Gesicht, vom vielen Gebrauch des

Kolofoniums; geht viel ohne Hut und ist vorzüglich daran kenntlich, daß er mit dem Violoncell einen vertrauten Umgang pflegt und häufig auf dem krummen Sande betreten worden ist. Ist übrigens ein herumziehendes Leben gewohnt und weiß Wechsel und andere wichtige Papiere auf das richtigste zu machen.

Seine Kleidung ist nicht genau zu bestimmen, nur daß er zuweilen Hofuniform trägt und den Wirt macht, muß bemerkt werden. Überdem singt er gewöhnlich Alt, als ob er dazu arrangiert wäre.

(L. S.) Die einfachen und doppelten Kontra-Punktsgerichte.

150 Ein bürgerliches Familienmärchen 1821

Es war einmal ein Musikant, der war sehr unglücklich. Er aß fast nur Weniges, und des Schlafes bediente er sich kaum hinlänglich. Es wunderte sich aber niemand darüber, denn es ging ihm wie dem Räuber Jaromir[316]). Schicksal, die böse Fee, hatte ihn in einem Briefkouvert überrascht, und seitdem war er immer so in Gedanken versunken, daß er gar nicht mehr ordentlich denken konnte. Eines Tages dachte er aber doch einmal, und zwar auf folgende Weise. Ach, warum bin ich geboren, oder warum gibt es überhaupt einen 7. Dezember, der schlimmer ist, als Februare, und wozu dient überhaupt alles Fragen, frage ich, dachte er. Hierauf setzte er sich und dachte weiter. Doch geschehene Dinge sind nicht zu ändern, die Frage ist gefragt, die Kugel aus dem Laufe, nun, Freischütz, triff und hilf dir selber! Opern machen ist keine Kunst, aber antworten, antworten. Dieser Musikant hatte auch ein Weiblein, das ihm den Kolofonium nachtrug und über-

haupt sein pflegte, wenn er etwas wurmig im Kopfe war, welches so der Musikanten Art zuweilen. Edler Herre mein, sprach das Weiblein (dachte aber anders), sage mir doch zur Güte, was dir den Butterzopf so verleidet, und laß mich teilnehmen an deinem schmerzhaften Gedankenkrampfe. Darauf er zornentbrannt schrie: „Nur nicht gefragt, oder gar nach der Frage gefragt! Kannst du lesen? so lies.“ Und das dicke Musikantenweiblein nahm fast bebend ein klein schier leeres Blättlein, mit zwei zierlichen Zeilchen versehen, und las:

„Was hätten wohl die Tonkünstler vorgenommen,
wäre der Weltuntergang am 7. Dezember gekommen?“

Sie lächelte dann darob und sprach: „Was fürchtest du dich, Lieber? Was kann dir geschehen? Antworte, was du willst, wer kann dir beweisen, daß du unrecht habest. Überdies ist der Gedanke gar nicht neu, sondern aus dem Shakespeare und nichts weiter als eine Variation über das Thema: Sein oder nicht sein, das ist die Frage. Ja, ja, das ist die Frage, sind Musikanten nach dem Weltuntergange, was werden sie vornehmen? Gewiß anderes nichts als sie vorher vorgenommen, und was du dann tust, weiß ich“ — darauf der Musikant mit fremder Stimme aus sich heraussprach: —

„Was einmal in der großen Sphärenmusik vom allmächtigen Tonsetzer da oben angeklungen, wird nicht verhallen in Ewigkeit; die zitternde Saite hier wird drüben nicht mehr beben, und frei vom irdischen Geräusche, das sie vom Saitenhalter der Erde noch an sich trug, wird sie dort in ungestörten Tönen fortklingen in allen Zeiten. Amen.“

Das Weiblein aber lachte heimlich und dachte, was ist so ein Musikant für ein Kerl, Dur und Moll nur einen halben Ton auseinander, und „ist denn das eine Antwort?“ frug sie.

180

Der Schlammbeißer[317]) 1818

Eine Humoreske

Ach, es ward zu viel des Leidens über mein armes Haupt gebracht. Kein Wunder wäre es gewesen, ich hätte meines Namens Bedeutung in den Gliedern verspürt. Voll des schwärzesten Mißmuts verkroch ich mich in meiner Stube, verhing die ohnedies nicht zu großen Fenster mit dem alten Flausrocke und überließ meine Seele in dieser Dunkelheit dumpfem Brüten. Es war doch wahrlich ein zu schwarzer Kessel, in dem der mir von gewaltigen Mächten zugeteilte Schicksalsbrauer meine Lebensingredienzien gebraut und darein mit fast absonderlicher Bosheit so viele tolle Liebeswurzel gemischt hatte, daß die heterogensten Liebeleien Gesetz und Richtschnur meines Lebens geworden zu sein schienen. Wahrlich, der Kessel der Macbethschen Hexen war nicht schwärzer als der meinige, und doch sprach es laut in mir im seltsamsten Widerspruche mit meinen Erfahrungen, daß nur holde, liebe, weibliche Wesen um ihn gestanden und gleich den zwölf Himmelszeichen eine Hauptkatastrophe bezeichnet hätten, wenngleich nicht ganz ohne kleine Schadenfreude, manch Kurioses hervorsuchend und beimischend, um zu sehen, wie sich das alles abgären und entwickeln werde. Ja, ja, rief ich aus, jener Webergeselle hatte wirklich recht, der steif und fest behauptete: es seien jedem Menschen eine gewisse Anzahl dummer Streiche zugeteilt, die er abarbeiten müsse, weshalb man sich auch immer gar sehr zu erfreuen habe, wenn einer vollbracht sei, als ein Schritt näher zum Ziele. Die Idee ergriff mich, ich sprang fröhlich auf und rief: Nun, Gott sei Dank, da kann mir's nicht fehlen, denn tolle Streiche habe ich schon genug gemacht, werde wohl bald wieder einen zu notieren haben, und der Himmel gebe nur,

daß die Zahl auch sich mit der der Himmelszeichen glücklich schließe.

Mit der Zukunft war ich also im voraus sehr zufrieden, mit der Gegenwart sah es aber desto schlechter aus. War das aber auch ein Wunder? Welche unsichtbare Macht hielt mich denn in dem unglücksel'gen Göttingen so fest? Es fiel mir wirklich plötzlich stark auf, daß ich nach erhaltenem Repuls ohne alle Beschäftigung und Aussicht noch in dem vertrackten Neste sitzen blieb. Fort also, fort! Das war gut gesagt. Aber wohin, und womit, das war die Frage. Der auf Postillons und Gastwirte einzig einwirkende nervus rerum gerendarum fehlte mir fast gänzlich, denn die Topfberichtigung und Levi Meyers Kleiderhilfe hatten den Kern der Perrückenschachtel bis auf Weniges verzehrt. Zu den Fleischtöpfen des Apothekers in die Heimat zu wandern, litt mein Stolz nicht. Anna Mörner, der ich allenfalls die jungen Lappländer dressieren helfen konnte, war gar zu weit weg. Pistorius hatte längst die Universität verlassen, von meinen vorigen Gönnern war gewiß nichts mehr zu erlangen, es hatte ohnedies nur der achte und neunte etwas gegeben und einige früher etwas versprochen; — kurz, es war traurig, indem sich an mir alle Symptome der moralischen Krankheit deutlich zeigten, die Deutschland mit so vielen Schauspielern versehen hat; nämlich, ich war zu allen ernst anhaltenden Studien verdorben, hatte nichts zu verlieren und in meinem Kopfe eine umgestürzte Bibliothek von tausenderlei unausgekochten Dingen, die nur in einer Art von unbegreiflicher Geisteserhitzung, wo ein fremdes höheres Prinzip aus uns zu sprechen scheint, mich zu Gedichten wie die Sinnpflanze usw. erheben konnte.

Gedankenlos las ich die Seitenwände der letzten Tabaksdüte, die ich mein genannt hatte. Es war ein Stück des Hamburger Unparteiischen Korrespondenten, der einen Ar-

tikel aus London erhielt, der also lautete: „Die Kunst ist es allein, die, nächst dem Kriegsgotte, noch in unserer Zeit als Leiter zum Glücke dient, und besonders der hochsinnige Brite schätzt und belohnt sie vor allen anderen Nationen. Clementi[205]) ist steinreich bei uns geworden, und erst jetzt hat wieder die entzückende Catalani[318]) in einem Konzerte 2000 Pfund eingenommen. Es ist freilich unleugbar, daß die königlich gebietende Stimme, verbunden mit dem hohen Liebreize und Anstande einer so herrlichen Gestalt" — Von hier an verschlang der verklebende Leim des Krämerkleisters das Übrige, aber in meine Seele waren die Funken Kunst, Hamburg, Catalani gefallen, die einen Entschluß in mir anzündeten.

Ein älterer Bruder meines Vaters lebte da als Stadtmusikant, behaglich und gut. Entzweit mit meinem Vater, hatte er sich nie um uns bekümmert, und in unserm Hause wurde seiner höchst selten, und dann mit den Beziehungen des wunderlichsten Wesens erwähnt. Dahin sollte die Fahrt gehen, der Stadtmusikant die erste Kunststaffel sein, auf der ich weiter stieg, die Hamburger Mark endlich zu englischen Pfunden wachsen mit meinem Talent, riesengroß, und dann wollte ich sie schauen, die als einzig Bewunderte, zu der mich eine unbeschreibliche Sehnsucht zog. Der Ruf wird vor mir herfliegen, vor dem herrlichen Sänger und Komponisten, dessen Werke ihre Kunstfertigkeiten erst ganz werden entfalten lassen, hochverehrend liebend ich ihr unerkannt eine meiner Arien akkompagnieren, mich vergessend in herrlichen Phantasien auflösen, und sie, zu dem höchsten Entzücken der Bewunderung mich gesteigert, mich in einer Originalität erkennend, überwunden und hingerissen in die Arme des Zipperleins sinken. —

Ich hatte mich so exaltiert, daß mir jeder Augenblick verloren schien, der nicht zur Ausführung dieses Planes diente.

Alle Bücher flogen zum Antiquar und wurden nach Burschenausdruck verkeilt, die Perrückensammlung fand ihren Mann und Käufer in einem Friseur; der alte treue Koffer und alles wenige Geräte, Wäsche usw. wurden versilbert, nur die Zither blieb, — und omnia mea mecum porto konnte ich jedem ehrlich zurufen. Auf einen Tisch legte ich Briefe an meine geliebten Manichäer, mit Anweisung auf den Hamburger Onkel, und wie der Abendstern funkelte, hing die Zither an einer Seite, die Mütze auf dem einen Ohre, und fort sollte es gehen, ein wahrer Troubadour, ein bescheidenes Blümlein, „in sich gebückt und unbekannt, es war ein herzig Veilchen".[319]) Als ich mich in der Türe nochmals umdrehte und in die leere Stube sehen mußte, die das Futteral so mancher seltsamen Dinge gewesen war, da erblickte ich nicht ohne Rührung auf dem Ofen das Glas mit meinem alten Lieblinge, dem Wetterpropheten. Ein seltsames Abenteuer bei einer literarischen Teegesellschaft, in das ich höchst unschuldig mit verwickelt worden war, hatte ihn in meine Hände gebracht. Er kam auch aus lieben Händen, aus Fräulein Amaliens kunstgewandten, niedlichen, gutmütigen, gottlosen. Denn mit einem Worte, den Schlammbeißer durfte ich nicht im Stiche lassen, mochte nun noch daraus werden, was da wolle und er mir das Leben nicht schlecht sauer machen auf der Reise. Komm, Knurrpietsche, oder Wettergundel usw., sagte ich, du sollst mir das Tagewerk bezeichnen und in vielem mein Vorbild werden, wie ich denn überhaupt schon Ähnlichkeit mit dir verspüre. Dein Leben ist zähe, wahrlich das meine auch, sonst wäre ich gewiß nach dem fünften Kapitel[320]) nicht wieder lebendig geworden. Dir fehlt die Schwimmblase, mir nicht weniger, denn bis jetzt bin ich noch immer auf dem Grunde sitzen geblieben. Mein Frühling soll jetzt anbrechen, und ich will mich, wie du, in dieser Zeit aus dem Schlamme der Unordnung erheben zur Kunstgröße.

Gebe Gott nur, daß mich nicht, wie dich deine Hechte, die meinigen, nämlich die Rezensenten, fressen. An die Angel soll mich auch kein Professor mehr kriegen. Wenn ich unruhig werde, wird wohl auch einst die Kunstwelt in Stürmen sich erheben, — und mariniert mich einst der Tod, so will ich, wie du Schwan unter den Fischen, auch mit einem Triller oder wenigstens gehaltenem Tone von dem Leben scheiden, das mir nur Salz und Asche auf das Haupt streute, ohne mich dadurch vom Schlamme der Not zu reinigen.

Kein Leser meiner Schicksale wird sich wundern, wenn ich sage, daß meine Stimmung eine hochaufgereizte war, die das alltägliche Leben anekelte, und mich die Einsamkeit suchen ließ, meinen Kunstphantasien ungestörten Raum zu verschaffen. Städte und ihre Bewohner mied ich, zu des Landmanns stiller Hütte zog es mich, und im Gezwitscher der Vögel hoffte ich dem wahren Naturgesange auf die Spur zu kommen. Wie sehr bedauerte ich, mein anatomisches Studium nicht auf die genaueste Kenntnis des Kehlkopfes und der übrigen Singwerkzeuge geleitet zu haben, oder statt meiner Versekunst Mitglied eines Dilettantenkonzerts geworden zu sein. Doch auch das letztere wäre meiner jetzt so zart sich wendenden Natur zuwider gewesen, ich wollte nichts von Instrumentalmusik, harmonischen Kombinationen und dergleichen wissen. Die Stimme, die Stimme war das einzige, was mich anzog; ach! ich hatte leider keine, aber doch den unbegreiflich festen Glauben auf irgend ein großes Naturereignis, welches mir gelegentlich eine verschaffen würde, sowie denn überhaupt meine ganze Sentimentalitätskrämerei in dem seltsamsten Widerspruche mit den oft sehr erschöpfenden Anstrengungen meiner Kunstwanderung und den damit verbundenen Abenteuern, Strohlagern und sonstigen frugalen Begebenheiten stand, die offenbar mich in die prosaischste Prosa hätten

versetzen sollen. Aber nein, es scheint mir überhaupt ein Hauptzug meines Charakters von jeher gewesen zu sein, immer zu anderen Dingen gezogen zu werden als zu denjenigen, die mir die eigentliche Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit gebot. So mußte es allerdings ein eigenes Schauspiel oder vielmehr Singspiel für die Vorübergehenden sein, wenn ich, voll von dem Gedanken an meine göttliche Catalani, ihr Lob in Gesangshymnen ausströmte, wobei ich mich aber des unbequemen Textes durchaus nicht bediente, sondern, gleich meinem Vorbilde, das nächste beste wohlklingende italienische Wort meinen Tontiraden unterlegte. Dabei hatte nätürlich meine Phantasie den kühnsten Spielraum, und alles wogte für mich in einem Tonmeere. Alleen waren mir doppelte Skalen, jeder Bach eine Passage, jeder rauchende Schornstein eine hochwirbelnde Kadenz, und die Blumen, ach, was sage ich von den Blumen, alle Tonarten roch ich, alle Gerüche hörte ich; dazu kam das meiner Natur so tief eingeschmolzene Bedürfnis, mich liebend an ein Wesen anzuschließen, und was war daher natürlicher, als daß ich neben der täglich glühender wachsenden Anbetung meiner Catalani auch endlich meine Zärtlichkeit mit meinem Schlammbeißer teilte.

Lache nicht, Leser oder Hörer, bemitleide vielmehr meine krankhafte Reizbarkeit, die sich mit einer Art von Dankbarkeit an das einzige lebende Wesen kettete, das ihr nahe war. Wie oft warnte er mich vor Stürmen, wie freundlich blitzten mich seine schwarzen Augen an! So mußte auch die Catalani blicken. Auch ist es nur zu wahr, daß man die am meisten liebt, für die man leidet: es war wahrlich kein Spaß, oft in der größten Hitze und auf beschwerlichem Wege das glatte Glas unterm Arme zu tragen, und nur bei einigen Bauern hatte ich Dienste von meinem Mißgrun erhalten, die mir meine Wetterprophezeiungen mit ein paar nahrhaften Gerichten vergalten. Da-

durch bekam ich eine Art von festem Zutrauen zu meinem Fische und traute viel auf ihn bei dem Onkel Gartenfreunde in Hamburg. Da schob das verruchte geprägte Metall, das wir Geld nennen, einen Riegel dicht vor die Türe des Paradieses, denn als ich in einem Weinhause in Harburg mich zur Überfahrt nach Hamburg stärken wollte, war das letzte Geldstück aus einer verräterischen Versenkung in der Tasche entwischt, und ich saß in größter Verlegenheit und Hilflosigkeit da, gerade vor mich hinstierend.

Das oft wiederholte Aufstehen, ans Fenster Gehen, nach dem Himmel Blicken des einzigen Gastes außer mir im Zimmer würde mir nicht aufgefallen sein in meiner Stimmung, wenn nicht auf einmal die lieblichsten Mägdleinlaute zur halbgeöffneten Türe herein erklungen wären. „Es ist ganz hell die Elbe hinauf, Vater, Ihr könnt es sicher anschlagen lassen.“ „Ja, wer Teufel kann das gewiß wissen,“ fuhr er auf, „bin hier so unbekannt in dem Fahrwasser“. Ich sah in die Höhe und erblickte einen langen hagern Menschen, dessen widerliche, verzogene, rohe und doch verschmitzte Gesichtszüge ein echtes Allerweltsleben bezeichneten, und der seinem übrigen Äußeren nach ein Mittelding von Soldat und Seemann zu sein schien. „Wer mir,“ fuhr er mit einem kräftigen Fluche fort, „gewiß sagen könnte, was es morgen für Wetter sein würde, dem wollte ich 20 Mark Banco schuldig sein.“ — „Topp!“ rief ich; er wandte sich verwundert zu mir, und die Herrin der lieblichen Stimme kam freundlich neugierig zur Türe herein. Wie traf der Blick mich! So mußte die Catalani freundlich sein. „Topp!“ wiederholte ich, „ich will mich selbst hier als Pfand einsetzen, daß es morgen stürmt, und dann auch wieder das gute Wetter voraussagen, wenn Ihr mich so lange zechfrei halten und dann nach Hamburg zu meinen Verwandten führen wollt, denn Ihr seid doch wohl ein Schiffer?“ „Nicht so ganz, junger Herr, ein Feuerwerker,

der seine Kunst hier sehen lassen will und dann ebenso in Hamburg, wozu er freilich gutes Wetter braucht und den, der ihm es mit Gewißheit nur ein paar Tage voraussagen könnte, gewiß zufriedenstellen, ja, mit ihm in Kompagnie treten wollte. Aber was könnt Ihr zur Sicherheit entgegenstellen? Die Equipage ist nicht schwer fortzuschaffen, und der lustige Herr Student machte sich wahrscheinlich nach ein paar verschmausten Tagen still weiter." Erhitzt, beleidigt, und meinem Schlammbeißer vertrauend, wiederholte ich es, mich selbst zum Pfande setzen zu wollen, bis mich mein Onkel auslöse, wenn ich nicht wahr prophezeite. Höhnisch schmunzelnd bemerkte der Feuerwerker: „Nun, die Figur ist nicht übel, kräftig, gesund" — riß eine Nebentüre auf, rief ein paar tabakkauende Gesellen gleichen Schlages zu Zeugen, um den Handel abzuschließen, und mit widerlich freundlich aufgezogener Oberlippe wies er mir dann die holde Maid zur Gesellschaft an und meinte: erprobe sich meine Kunst, so wär das Ding so übel nicht, und verlöre ich die Wette, so würde das Seewesen auch nicht darüber böse sein. Leider verstand ich der kurzen Rede langen Sinn nicht und war heiteren Mutes, der augenblicklich dringendsten Not so leicht entgangen zu sein, zumal den schönen Augen Katharinens gegenüber, die ich auf der Stelle bat, in ihrem Namen eine Buchstabenversetzung vornehmen zu dürfen, um sie auch dadurch meinem Ideale zu nähern: und die lose Braune ließ es sich lachend gefallen, Katharani zu heißen.

Ich wurde erträglich genug einquartiert. Der folgende stürmische Tag galt für meinen Triumph und wurde abends mit einem Punschbankett gefeiert, bei dem mir nur die einzige kleine Fatalität begegnete, das letzte Kleinod von Wert, meine Uhr, in einem freundschaftlichen Spiele zu verlieren. Doch kümmerte mich das wenig, Katharanis Catalani-Stimme und die Hoffnung auf Schlammbeißer und

Onkel hielten mich aufrecht. Der Ehrgeizteufel hieß mich den ersten und sein Talent verleugnen, um allein den Ruhm der Wetter-Sybillen-Kunst zu genießen, und so hatte Katharani-Schelm meinen magern Mantelsack und den Fisch in Obhut genommen. Doch hatte ich mein Augenmerk heimlich desto fester auf Knurrpietschens Bewegungen, und da seine außerordentliche Ruhe mir das beständigste herrlichste Wetter versprach, so bestimmte ich in größter Zuversicht den Tag des Feuerwerkes.

Die Erfüllung meiner ersten Prophezeiung hatte Glauben erweckt; es ging mit Macht an Anstalten aller Art, und im Kreise verdächtig aussehender Gesichter wurde im voraus auf die hoffende Einnahme gezecht und das Verzechte angekreidet. In dieser widerlichen Kompagnie mich zu sehen war mir manche Stunde sehr beschwerlich, und nur Katharanis Augen und Stimme konnten es mich erträglich finden lassen, zumal da ich erfuhr, daß sie die Catalani gehört habe, welches sie mir zwar freilich nicht eben in den kunstgerechtesten Ausdrücken erzählte.

Endlich brach der verhängnisvolle Feuertag an. Schon am Morgen trübte sich der Himmel etwas und ebenso die Stirnen meiner Feuermänner, nur ich blieb guten Mutes trotz ihrer verfänglichen Reden, denn so oft ich nach meiner Knurrpietsche hinschielen konnte, lag sie still und unbeweglich, und ich ermunterte pochend darauf zur Fortsetzung der Feuerwerksanstalten. Da schwärzte es sich mehr und mehr. Die Zuschauer versammelten sich; die Plätze waren besetzt, als auf einmal der wütendste Sturm und Regen das schöne Werk zertrümmerte, das Publikum durchnäßte, welches ungestüm sein Geld zurückverlangte. Die Kasse hatte aber schon früher, den Regen scheuend, ihren Abgang genommen, man tobte, lärmte, schrie, mißhandelte die Unternehmer, und diese ermangelten nicht, die Last ihres ganzen Zornes mit Zinsen auf mich zu

übertragen. Ich ward zu Boden geworfen, mit Schimpfworten und Schlägen bedeckt, endlich schnell hinweggeführt und, von der Dunkelheit begünstigt, in ein elendes Nest, ein Haus an der Elbe, geschleppt und in eine Art Keller gestoßen, dessen Türe ich wohl verriegeln hörte.

Hier lag ich eine Zeitlang bewußtlos. Endlich mich erholend, konnte ich nicht begreifen, mit welchem Rechte man mich so behandle und was daraus werden solle. Über mir schien es zu jubeln und zu tanzen. Die Nässe meiner Kleider und mein Aufenthalt wurde mir von Minute zu Minute unerträglicher, da hörte ich Katharinens Stimmchen mitleidig vor der Türe flöten. „Sie dauern mich, junger Herr, aber ich kann Ihnen nicht helfen, man hatte es seit der ersten Stunde auf Sie abgesehen, und Sie gaben sich ganz in die Hände der Seelenverkäufer durch Ihre unbesonnene Wette, die Sie vor Zeugen wiederholten; nun kann Sie nichts mehr retten, und Sie reisen mit dem ersten Schiffe nach den Kolonien. Nun, es hat schon mancher sein Glück dort gemacht, und geht es Ihnen einst gut, so vergessen Sie nicht meine Teilnahme.“ „O Schlammbeißer, verdammter Fisch!“ rief ich verzweifelt aus. „Dir verdank' ich diese schreckliche Wendung meines Schicksals.“ — „Wieso?“ fragte Katharina, „der Fisch ist ja tot.“ — „Tot?“ schrie ich; „nun ja,“ fiel sie ein, „und ich hatte ihn doch so gut gepflegt und sogleich den Tag nach Ihrer Ankunft mit dem reinsten, besten Brunnenwasser versehen.“ — „Ach!“ rief ich aus, „du hast ihn dadurch getötet, und ich fand ihn natürlich als Leiche so ruhig.“ — „Ha, ha,“ lachte die Sirene vor der Kellertüre, „das war wohl ein Wetterfisch? Wie kann man denn auch einem solchen Tiere trauen?“ — „Ja, ich traute ihm auch nie recht,“ erwiderte ich, „aber er ward mir anvertraut, und ich kann wenigstens behaupten, für ihn alles getan zu haben, was in meinen Kräften stand; aber Undank ist der Welt

Lohn, und wer weiß, ob alles, was ich für ihn getan habe, nicht die Verwünschung meines künftigen Gönners auf mich zieht, der mich nun aus dieser verzweiflungsvollen Lage retten muß; wie aber, weiß ich nicht. O, Schlammbeißer, du schwebst als ein schweres Schicksal über mir, und jetzt liege ich, feucht wie du, im Schlamme, gefangen im Netze meiner Catalaniverblendung. O!"

Doppelte Nacht umgab mich, ich hörte das entfernte Kichern der falschen Katharani, und betäubt, mich willenlos meinem fernern Schicksale überlassend, seufzte ich resigniert: „Der Tod löst alle Bande, Schlammbeißer fahre wohl!"

160

Tonkünstlers Leben

1809—1820

Fragmente eines Romans

Erster Plan

Erstes Kapitel.

Ich reise. Aufnahme in Klubstädt bei Herrn von X.

Zweites Kapitel.

Stadtmusikant. Examinieren der Magd. Anzuhörendes Gespräch zwischen ihm und derselben. Endliche Audienz. Schwierigkeiten. Erlaubnis. Abgefordertes Attestat von der Polizei. Vorschlag zum Konzert mit Ball: am einträglichsten. Aufsuchen mehrerer Musiker. Der Oboist will nicht kommen, wenn der Klarinettist nicht kommt, wegen seiner Frau usw. Skrupel wegen Besetzung, am Ende sechs Flöten usw. Der Wirt im Hause: „Sie wollen Konzert geben; die Magd, die ein Maß Bier holte, hat mir's schon gesagt." Guter Rat. Einführen in den Klub. Dilettant, der ehemals Flöte geblasen.

Drittes Kapitel.

Brief an Ernsthof. Berührung der früheren Jugendgeschichte; seine erste Reise mit dem Vater; sein Fixieren an einem Orte. Existenz durch Lektionen und fleißiges Studium. Tod des Vaters. Drang in die Welt. Jugendliche Kraft und Mut zur Ausdauer. Ursache, warum er diesen kleinen Ort besuche. Erzählt, daß er ein höchst interessantes Mädchen in einen Wagen steigen sehen. Die Abschiednehmende hießen sie Emilie. Scheu, weiter zu fragen. Spätere Reue darüber.

Viertes Kapitel.

Konzert — leer: Tanzende Hunde usw. Abreise. Postwagen.

Fünftes Kapitel.

Ankunft in einer großen Stadt. Gefühl der Einsamkeit und Verlassenheit, so allein unter fremden Menschen. Bekanntschaft Diehls.

Sechstes Kapitel.

Data zum musikalischen Arbeitshause.

Zweiter Plan

Erstes Kapitel.

Ich reise. Entschluß zu reisen. Aufnahme in dem v. X.schen Hause.

Zweites Kapitel.

Der Stadtmusikant. Streit über Unterrichtsmethoden. Ansichten der übrigen Musiker usw. — ganz ermattet abends zu Hause und schreibt an seinen Freund, der schon mehrere Jahre von ihm entfernt und gegenwärtig in Paris ist, über das unangenehme Konzertgeben usw.

Drittes Kapitel.

Das Konzert. Lernt im Vorübergehen ein sehr liebenswürdiges Mädchen kennen, das eben abreisen will. Abends das Konzert leer, weil eben tanzende Hunde angekommen waren, wo auch mehrere Musiker, die 24 Kr. dort mehr bekamen, hingegangen waren. Der Gedanke an Emilien läßt ihn gut spielen. [Am Rande ist bemerkt:]

Bekanntschaft Diehls. Türe zuschlagen: es fällt jemand die Treppe herunter und auf ihn, rafft sich schnell auf, umarmt ihn aufs feurigste, dankt für das Glück, das er gehabt, auf Felix zu fallen. Mein Herr, sind Sie toll oder halten Sie mich für einen Narren? Wer sind Sie? — Ich, ich bin mir gar nichts; aber darf ich fragen, wer Sie sind? — Ich, seufzend, auch eigentlich nichts, doch nennt man gewöhnlich Leute meinesgleichen Künstler. Ich mache auch Kunststücke, z. B. einen Verleger zum Bezahlen zu bringen und dergleichen. Wenn es Ihnen gefällig ist, so

fangen wir gleich bei dem zweiten Jahre unserer Bekanntschaft an, usw.

Siebentes Kapitel.

Opernauszug. Ball. — A. wird für einen Prinzen gehalten, der Emilien liebt, rettet sie, verwechselt sie mit einem andern Mädchen.

Achtes Kapitel.

Schlaflose Nacht.

Neuntes Kapitel.

A. bringt ein paar lange unangenehme Tage zu in der höchsten leidenschaftlichen Stimmung, kann nun nicht komponieren, — er wird etwas ruhiger, blickt von ungefähr auf seinen Maskenanzug, kleidet sich in denselben Rock, fährt mechanisch in die Tasche und findet das Gedicht von dem Teufel an Emilien darin, komponiert es gleich; der Dichter kommt dazu: Gespräch über die Tendenz des Liedes.

Zehntes Kapitel.

Es vergeht einige Zeit, ohne daß er Emilien wieder sieht, die von dem Schreck krank geworden ist. Diehl erzählt ihm, daß er bei der Pseudo-Emilie gewesen und erfahren, daß der Prinz bei der Entdeckung wütend gewesen, seine Helfer beschimpft usw. habe.

Elftes Kapitel.

Macht verschiedene Bekanntschaften in einem Zirkel, trifft einen reisenden Deklamator, der deklamiert, X. akkompagniert ihn; schiefe Ansichten des Deklamators, echter reisender Vagabond; wird von einem der Anwesenden, einem liebenswürdigen alten Manne, gebeten, seiner Tochter Unterricht zu geben.

Zwölftes Kapitel.

Diehl entwirft den Plan zu einem musikalischen Zucht- und Arbeitshause.

[Randbemerkung: 3 Epigramme und die Übersetzung des Liedes „non far la smorfiosa“.]

Dreizehntes Kapitel.

Geht in das Haus, findet das Zimmer leer, setzt sich ans Klavier, phantasiert; unterdessen kommt die Tochter unbemerkt herein, stellt sich hinter seinen Stuhl und ruft am Schlusse; wie aus innerer Seele erschreckt, sieht er sich um und erblickt Emilien. Verlegenheit von beiden Seiten. Vater und Mutter kommen endlich dazu, ein herrlicher musikalischer Abend wird vollbracht, voll Herzlichkeit. Emilie legt ihm die Kompositionen ihres Lieblingskomponisten vor, den sie über alles liebt und achtet; es sind seine eigenen, die er unter fremdem Namen herausgab, und er spielt sie begeistert, vortrefflich. Emilie ist entzückt davon. Kaum kann er an sich halten, sich nicht als Verfasser anzugeben. Er sieht den Prinzen auf der Parade, ein schöner Mann. Glaubt, von ihm fixiert worden zu sein. Über die Einbildung. Leichtgläubigkeit.

Vierzehntes Kapitel.

Kommt täglich ins Haus. Phantasiert; bringt einige Lieblingswendungen öfters an, und Emilie erkennt ihn daraus als ihren Komponisten, neue Freude und Bewunderung seiner Bescheidenheit. Bemerkungen über gewisse eigne Formen jedes Komponisten.

Fünfzehntes Kapitel.

Kommt eines Tags nach Hause und findet eine Einladungskarte des Prinzen. Angenehmer Zirkel. Der Prinz

kommt ihm mit Herzlichkeit entgegen. Mißtrauen von ihm. Schöne Bemerkungen des Prinzen über die Behandlung der Künstler.

Sechzehntes Kapitel.

Wird unwillkürlich vom Prinzen angezogen, teilt seine Zeit zwischen Emilien und Prinz. Er und Emilie werden täglich inniger, doch hat er es noch nie gewagt, von der Redoutenszene zu sprechen. Noch trägt er seine Lilaschleife auf der Brust. Durch Zufall bekommt Emilie diese zu sehen, erkennt in ihm ihren Retter, ist überwunden von Liebe. Erklärung usw. Langweilige Liebesszene. —

Siebzehntes Kapitel.

Vater und Mutter bemerken und freuen sich darüber; nur wünschen beide, daß er das unstäte Künstlerleben verlassen und einen Zivildienst nachsuchen solle. Unschlüssigkeit von ihm. Bestürmung der andern, selbst Diehls, der ihm alles Unangenehme vorrechnet. Unerwartet erhält er einen Antrag des Prinzen, als Gesellschafter bei ihm zu bleiben.

Achtzehntes Kapitel.

Er entdeckt dieses Emilien, und da sie in ihn dringt, es anzunehmen, sagt er ihr die Redoutengeschichte. Selbst diese macht Mutter und Vater nicht abwendig. — Eitelkeit der Weiber, selbst der besten, im vollen Glanze. Entschluß, es anzunehmen.

Neunzehntes Kapitel.

Neue Verhältnisse. Hofleben. Umgekehrtes Verhältnis zwischen Felix und den Künstlern. Seltsame Urteile der letzteren über ihn qua Dilettant.

Zwanzigstes Kapitel.

Je mehr seine Anhänglichkeit an Emilien wächst, die eine Seele, ein Gedanke mit ihm zu sein scheint in künstlerischer Hinsicht, je sehr verschiedenen Weg gehen ihre Lebensansichten. Sie, die voll Trugschlüsse, Halbwahrheiten sich selbst frönend zu täuschen sucht. Er voll Reinheit und heftiger Rechtlichkeit. Seltsames unheimliches Gefühl, das sich zwischen beide stellt.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Der Prinz hält sich fern. Dario ist kalt und trocken, aus italienischer Familie, Mathematikus, Verächter der Musik; Atheist, unter der Maske des strengsten Ernstes, in dem zuweilen eine teuflische Glätte und Gewandtheit anzieht. Wie die Klapperschlange, zieht er selbst Felix an sich, der ihn gegen Diehl, welcher ihn durchaus nicht leiden kann, immer verteidigt.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Unbehagliches Gefühl, das sich endlich in Felix erzeugt. Er fühlt sich nicht an seinem Platze. Launische unglückliche Stimmung, bald ausgelassen toll, bald in tiefste schwärzeste Melancholie versunken; gänzlich unfähig zu arbeiten. In diese Epoche fällt der Traum.

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Angesponnenes Verhältnis indessen zwischen Emilie und dem Prinzen. Die schwache Mutter begünstigt es, der Vater, ein heiterer Lebemann, bemerkt es nicht genug und zu leicht. Endlicher Entschluß Felix', diese Bahn und alles zu verlassen und wieder der Kunst sich zu weihen.

Schluß. Letzter Wille des Künstlers.

Erstes Kapitel.

(Nach der ersten Ausarbeitung) 1809

Du mußt hinaus, fort ins Weite! Des Künstlers Wirkungskreis ist die Welt. Was nützt dir hier im engbrüstigen Verhältniszirkel der gnädige Beifall eines Kunstmäcens für eine dir abgerungene Melodie zu seinen geist- und herzlosen Reimen; was der freundliche Händedruck der niedlichen Nachbarin für ein paar hebende Walzer oder der Beifallruf der Menge auf der Parade wegen eines gelungenen Marsches? — Fort! der Geist suche sich in andern; und hast du fühlende Menschen durch deinen Genius erfreut, hast du dir ihr Wissen angeeignet, dann kehre zur friedlichen Heimat und zehre von dem Erbeuteten!

Flugs packte ich meine Tonkinder zusammen, umarmte meine wenigen Bekannten, die ich Freunde nannte, erbat mir einige Adressen in das nächste Städtchen, und fort ging die Reise auf dem bescheidenen Postwagen, den mir mein Geldbeutel sehr dringend empfohlen hatte. Nun weiß ich nicht, ob's andern Menschenkindern auch so im Wagen zumute ist, wie mir. Eine Welt tut sich auf in meinem Innern und preßt mir die Lippen zusammen, daß sie, jedes Lautes unfähig, mich meinen Reisegefährten als den schlechtesten Gesellschafter deuten. Die tausend, den Augen vorüberfliegenden Gegenstände erwecken eben so viel sich durchkreuzende Empfindungen in mir; ein Thema drängt das andere, und indem ich in Gedanken den höllischsten, verwickeltsten Fugensatz durcharbeite, hüpft vielleicht schon ein naseweises Rondo-Thema dazwischen und wird ebenso wieder durch einen Trauermarsch oder dergleichen verdrängt.

Allem diesem machte die Ankunft in X., einem artigen Städtchen, dem ersten Ziele meiner Wanderung, ein Ende, und indem ich die Arie des Pedrillo aus der Entführung —

„nur ein feiger Tropf verzagt“ — summte, entschlief ich voll süßer Hoffnung meines zu gebenden Konzertes.

Den andern Morgen stieg ich zu dem Herrn v. Y., dessen musikalische Familie mir sehr gerühmt war, und der alles im Städtchen vermochte.

„Ah! rief er mir entgegen, willkommen, sehr erfreut, Ihre Bekanntschaft zu machen; man schreibt mir viel Gutes von Ihnen; Sie kennen doch meine neuesten Sonaten?“

Ich. (In einiger Verlegenheit.) „Verzeihen Sie, nein.“

Er. „Aber doch das Quartett?“

Ich. „Erinnere mich nicht.“

Er. „Aber doch die Kapricen, die müssen Sie kennen, wenn Sie anders die Zeitungen lesen und einigermaßen in der Kunstliteratur bewandert sind.“

Ich. (Sehr verlegen.) „Zu meiner Schande muß ich gestehen, ich wußte gar nicht, daß der Herr v. Y. komponieren —“

Er. „Liebster Freund, es tut mir leid, aber da ich höre, daß Sie hier Konzert geben wollen, muß ich Ihnen frei heraussagen, daß Sie schwerlich etwas machen werden, denn Sie haben noch keinen Ruf; unser Publikum ist so diffizil wie das Wiener, und wenn Sie nicht meine Tochter persuadieren können, daß sie Ihnen singt, so —“

Eben trat Mamsell herein, und ich war durch ihren Anblick nicht wenig frappiert, denn ein derlei Oeuvre kommt einem nicht alle Tage vor. Man denke sich ein winzig kleines Geschöpf mit einem ungeheuren Kopfe belastet, der, von Rabenborsten beschattet und einem Steindiademe geschmückt, einem aus seinem Munde, welcher einer Taktnote aus Aretins[321]) Zeit glich, solche Töne entgegenkrächzte, daß meine Ohren vollkommen des eben so angenehmen Eindrucks sich erfreuten, als wenn jemand auf einer Glasscherbe kratzt. Die Maikäferarme der zärtlichen Tochter umfingen den Papa, und dieser präsentierte mich als einen

Schüler der Kunst und sagte: „Du mußt ihm was von der großen Arie vorsingen, so recht hoch und tief, du weißt schon, wie ich sie liebe.“

Sie maß mich von unten bis oben mit einer Protektionsmiene und sprach, sich räuspernd: „Papa wissen, daß ich seit einiger Zeit immer sehr enrhumiert bin und daher kaum Ihrem Verlangen werde genügen können.“ (Ein Hüsteln hervorzwingend.) „Mein Gott, Sie können es ja selbst hören, wie rauh meine Stimme ist.“ — Allerdings konnte ich der armen Luft, die sich in dieser der Anatomie gewidmeten Gorge, die kaum zum Atmen den gehörigen Umfang verriet, durcharbeitete, es nicht verargen, wenn sie sich darin zum Tone zu bilden weigerte; aber meine Bemerkungen unterdrückend und meine Höflichkeit spornend bat ich, doch nur etwas, nur ein paar Töne [zu singen].

Das nachgiebig geborene Weib wich den vereinten Bitten, warf sich nachlässig ans Klavier und fing nach einigen mächtig gedroschenen Akkorden und einem unglücklichen Laufe durch die halben Töne eine Bravourarie von Scarlatti[322]) zu krächzen an. Ich bewunderte meine gute Natur und bemühte mich über die widerspenstigen Schultern, wovon eine die andere an Hochmut übertraf, in die Noten zu sehen. Doch kaum hatte sie einige Takte gesungen, so rief sie: „sehen Sie, es geht nicht!“, sang wieder einige Takte, verwünschte ihre Heiserkeit, schrie aber wie eine Rohrdommel, und so erreichte sie endlich unter immerwährendem Unterbrechen das Ende. Ich ohrfeigte mich in Gedanken, daß ich nicht mehr Gewalt über mich besaß, wenigstens ein paar Bravos drein zu werfen, als zu meinem Glücke unterdessen sich die gnädige Mama, ein vortrefflich konservierter Abdruck der Xantippe, eingefunden hatte und in solch einen Strom von Lob ausbrach — gegen den der Lärm eines Wranitzkyschen[47]) Allegros Blättergesäusel ist —, daß mein zerknirschtes Bravo darin verhallte. —

„Ja, meine Tochter ist ein ganzes Genie, es ist ungeheuer, was sie für Talent hat, und obwohl sie erst seit ihrem dreizehnten Jahre Musik macht, hat sie doch den Stadtmusikant schon oft den Geralpasch zurecht gewiesen, und die Strahlharmonika spielt sie auch sehr prächtig; o, hole sie doch einmal, 's ist gar ein schönes Instrument!“

Todesangst ergriff mich bei Erwartung dieser neuen Feuerprobe, und ich konnte nur hervorstottern, daß besonders zu Adagios das Instrument sich vorzüglich eigne. —

„Ganz recht,“ rief Mama, „die Adagios, das ist das Wahre! O, spiel' doch einmal den Vogelfänger.“[323])

Nun riß meine Fassung, und ein sich rein aussprechendes Gelächter zog die Gesichter der Familie zur Dezimenlänge; man flüsterte einander zu, mein Musikorgan müsse dem eines Affen gleichkommen, der Sinn für Kunst fehle mir gänzlich, und in weniger als fünf Minuten sah ich mich von der nach der Küche eilenden Mama, dem schnell abgerufenen Papa und der durch Migräne in ihr Boudoir flüchtenden Filia verlassen und allein. Ich schöpfte Luft, als sei meine Lunge genötigt, in der Westminsterorgel Blasbalgsdienste zu versehen, legte den Finger an die Nase und fand, daß ich, vorderhand zu dergleichen Besuchen ziemlich verstimmt, lieber gleich den Stadtmusikus und die mir nötigen Musiker aufsuchen wolle.

Erstes Kapitel.

(Nach der zweiten Ausarbeitung)



1819

— — Und der Hammer flog aus seiner Gabel — und einige Saiten gaben kreischend ihr Leben auf — so hatte der heftig mich übermannende Unwille die Hand auf die Tasten, das leere Notenpapier auf die Erde, den Stuhl umgeworfen und

mich selbst empor gerissen, daß ich in langen Schritten mein enges Stübchen durchreiste, obwohl selbst im Unwillen künstlich um alle Kasten- und sonstige Mobiliarecken mich windend.

Was seit Monden in mir Unheimliches mich geängstigt, verstört und gepeinigt hatte, wuchs seit den letzten Wochen zum Unerträglichen heran. Jenes unbestimmte Sehnen in die dunkle Ferne, von der man Linderung hofft, ohne sich von dem: wie? bestimmte Rechenschaft geben zu können; jenes schmerzliche Regen innerer Kraft, dem das Bewußtsein des hohen Ideals drückende Fesseln anlegt, an deren Lösung zuweilen alle Hoffnung unterzugehen glaubt; jenes unwiderstehlich gewaltsame Drängen zur Arbeit, in Riesenbildern des Leistenwollens, das eben dann in reine Gedankenlosigkeit sich auflöst und alles Erzeugen wieder innerlich untergehen heißt, dieses Chaos von wogenden, ängstigenden Gefühlen, das so oft das Wesen des Künstlers beherrscht, hatte sich auch meiner jetzt gänzlich bemeistert.

Hatte es schon früher oft in kürzeren Anfällen Wünsche, Träume und Vorsätze, durch Kunst- und Lebensverhältnisse geschlungen, in mir erzeugt, so geschah dies heute mit Wahnsinns Gewalt.

Des Lebens Lasten ruhten schwer auf mir; gern flüchtete ich von ihnen zur Kunst, aber so wie Kunst nur im Leben, Leben nur in der Kunst lebt, halfen beide dann auch vereint sich und mich aufreiben.

Schon der Platz am Klavier, den ich um zu schaffen eingenommen hatte, war als mein letztes Hilfsmittel ein übler Vorbote gewesen.

Der Tondichter, der von da seinen Arbeitsstoff holt, ist beinahe stets arm geboren oder auf dem Wege, seinen Geist dem Gemeinen und Gewöhnlichen selbst in die Hände zu geben. Denn eben diese Hände, diese verdammten Klavierfinger, die über dem ewigen Üben und Meistern an ihnen

endlich eine Art von Selbständigkeit und eigenwilligen Verstand erhalten, sind bewußtlose Tyrannen und Zwingherren der Schöpfungskraft. Sie erfinden nichts Neues, ja alles Neue ist ihnen unbequem. Heimlich und spitzbübisch, wie es echten Handwerksleuten gebührt, kitten sie aus alten, ihnen längst gelenkrechten Tongliederchen ganze Körper zusammen, die fast wie neue Figuren aussehen, und weil sie sogleich auch gar nett und rund klingen, von dem bestochenen Ohr, als erste Richtinstanz, beifällig auf- und angenommen werden.

Wie ganz anders schafft jener, dessen inneres Ohr der Richter der zugleich erfundenen und beurteilten Dinge ist. Dieses geistige Ohr um- und erfaßt mit wunderbarem Vermögen die Tongestalten und ist ein göttliches Geheimnis, das auf diese Art und Weise, nur der Musik rein angehörig, dem Laien unbegreiflich bleibt: denn — es hört ganze Perioden, ja ganze Stücke auf einmal und macht sich aus den kleinen Lücken und Unebenheiten hin und wieder nichts, indem es diese auszufüllen und zu glätten dem spätern besonnenen Momente überläßt, der das Ganze auch in seinen Teilen bei Gelegenheit besehen und allenfalls noch hier und da stutzen wird.

Es will etwas Ganzes sehen, dieses Ohr, eine Tongestalt mit einem Gesicht, daß es einst auch der Fremde wieder erkenne und unter dem Gewühle finde, hat er es einmal gesehen. Das will es und nicht einen zusammengeflickten Lumpenkönig!

Hat nun aber der Sinn so ein Bild erfaßt und möchte es ausbilden und ehrlich austragen im geistigen Mutterleibe, — denn gut Ding will seine Weile haben und reifen — möchte es hüten vor schädlichen Speisen und anderen das Leben des teueren Zeuglings bedrohenden Dingen, und die elenden Hausknechts- und Ministers-Blei- und Golddinge des täglichen Treibens fahren dann so pöbelhaft und lustig

grausam dazwischen, der schon im Entwickeln begriffenen Gestalt beim Kopfe durch den Hals, wischen ein Auge aus, trennen einen Fuß vom Leibe, und dergleichen: — da bricht die Ungeduld und die Liebe aus, tobend den armen Schöpfer zum Halbnarren, wenn alles kreuzend sich selbst so durcheinander wirft.

Da muß es endlich aufschreien, wie es jetzt in mir tat. Fort! Du mußt hinaus, fort ins Weite! Des Künstlers Wirkungskreis ist die Welt!

Was nützt dir hier im engbrüstigen Verhältniszirkel der gnädige Beifall eines hochgeborenen reimschmiedenden Kunstmäcens für eine dir abgerungene Melodie zu seinem geist- und herzlosen Wortgepolter? was der freundliche Händedruck der niedlichen Nachbarin für ein paar hebende Walzer, oder der Beifallruf der Menge auf der Parade wegen eines gelungenen Marsches!? Fort! der Geist suche sich in andern; und hast du fühlende Menschen durch deinen Genius erfreut, hast du dir ihr Wissen angeeignet, — dann kehre zur friedlichen Heimat und zehre von dem Erbeuteten!

Flugs packte ich meine vielen Tonkinder und wenigen Habseligkeiten zusammen, umarmte einige Bekannte, die mich Freund nannten, und fort ging es in das nächste Städtchen, auf dem bescheidenen Postwagen, den mir mein Geldbeutel sehr dringend empfohlen hatte. Es war spät abends; wie stumme Schatten umsaßen mich meine Reisegefährten, und Jugend und froher Mut verhalfen mir bald zu einem ruhigen Schlafe, dessen festen Schleier nicht einmal der Traumgott zu lüften imstande war.

Dies gelang im Morgengrau besser der Hand des begehrlichen Postillons, die sich als lebender Klingelbeutel von einem zum andern bewegte.

In herrlich ruhiger Größe entfaltete sich die kommende Pracht des Tages. Das heilige Crescendo der Natur

im lichtbringenden Äther erhob mein still ergebenes Gemüt zu fromm heiterer Ahndungsregung. Mit froher Zuversicht wendete sich mein Innerstes zu dem, der das Kunsttalent väterlich in dasselbe gesenkt, das nun mein Leben stempeln sollte und laut zeugen für Ihn, der alle Kraft allein schenkt und schafft. Er, der mir dies Pfand seiner Huld anvertraute, konnte mir wohl nicht versagen, es auch zu lösen, denn ich durfte ja auf meinen reinen Willen mit ehrlicher Selbstzufriedenheit, fast mit ein wenig menschlichem Übermute pochen, konnte mir Zeugnis geben, kein Mittel unversucht, keine rauhe Bahn unbetreten und keine Mühen unangewendet gelassen zu haben, um einst zur Freude meiner Mitbrüder das Walten und Streben meines Herzens entfalten zu können.

Wunderbar wirkt stets auf mich die freie Natur, und gewiß ganz verschieden von andern Gemütern.

Das, wozu sich alle Kräfte vereint hinneigen, — nennt es Talent, Beruf, Genius, wie ihr wollt — umfängt mit einem magischen Kreise dein Anschauungsvermögen. Deinem körperlichen Auge nicht allein ist ein Gesichtskreis vorgeschrieben, auch deinem geistigen. Beide kannst du freilich durch Wechsel deines Standpunktes verändern; wohl dir, wenn du vorwärtsgehend sie erweiterst! aber heraus kannst du nicht. Ja! nicht genug; auch eine, nur dir eigene Farbengebung erhalten alle Gegenstände, die sie sich unwillkürlich dem Grundtone deines Lebens und Gefühles abborgen; und da ich denn einmal vom Tone spreche, so will ich auch gar nicht leugnen, daß alles sich bei mir zu musikalischer Form bequemen muß.

Das Anschauen einer Gegend ist mir die Aufführung eines Musikstückes. Ich erfühle das Ganze, ohne mich bei den es hervorbringenden Einzelheiten aufzuhalten; mit einem Worte, die Gegend bewegt sich mir, seltsam genug, in der Zeit. Sie ist mir ein sukzessiver Genuß.

Das hat aber seine großen Freuden und seinen großen Jammer. Freude, weil ich nie genau weiß, wo der Berg, der Baum, das Haus steht, oder etwa gar, wie das Ding heißt, und daher bei jedesmaligem Anschauen eine neue Aufführung erlebe. Aber großen Jammer, wenn ich fahre. Da fängt eine gute Konfusion an in meiner Seele, dann gaukelt und wirbelt alles durcheinander. Wie jagen, durchkreuzen und rädern sich alle Begriffe und Vorstellungen in mir! Sehe ich stillstehend so recht festen Blickes in die Ferne, so beschwört dies Bild fast immer ein ihm ähnliches Tonbild aus der verwandten Geisterwelt meiner Phantasie herauf, was ich dann vielleicht lieb gewinne, festhalte und ausbilde. Aber, gerechter Himmel! mit welchen Purzelbäumen stürzen die Trauermärsche, Rondos, Furiosos und Pastorales durcheinander, wenn die Natur so meinen Augen vorbeigerollt wird! Da werde ich denn immer stiller und stiller und wehre dem allzu lebendigen Drang in der Brust. Kann ich dann auch nicht den Blick abziehen von dem schönen Glanzspiele der Natur, so wird es mir bald doch nichts mehr als ein buntes Farbenspiel, meine Ideen entfernen sich durchaus von allem Tonverwandten, das bloße Leben mit seinen Verhältnissen tritt herrschend vor, ich gedenke vergangener Zeit, ich träume für die Zukunft. Und somit wehe dem, der, besonders in der ersten Zeit der Reise, auf einen geselligen Nachbar in mir hofft; er ist übel betrogen, und ich am Ende auch: denn mein Geist gebiert nichts als aufsteigende und gleich wieder platzende Seifenblasen, die nicht einmal der Erinnerung wert sind.

Zweites Kapitel.

Nachdem ich die Scala descendendo mit den Füßen abgesungen hatte, begegnete ich auf der Straße einem Haufen Chorschüler, die eben sich anschickten, ein Lied abzusingen. — O, du erstes, vom Schöpfer uns verliehenes Instrument!

göttliche Kehle, du, nach dem sich alle andern bilden, du, allein der größten und wahrsten Rührung fähig, wie ehrwürdig erscheinst du mir im Chorgesange, und, selbst mittelmäßig benutzt, ergreifst und durchglühst du mich! Ich gebot also meinen Füßen Halt und erwartete einen sich der Volksnatur innig anschließenden, erhebenden Choral. Aber verdammt, heute gefoltert zu werden, stimmten die Herren zu meinem größten Erstaunen eine der neuesten, vortrefflichsten Opernarien aus der Fanchon[30]) an, die sie so falsch und undeutlich wie möglich hervorquiekten, daß ich mir gar kein Gewissen daraus machte, einen mir zunächststehenden himmellangen Bassisten, der die vorkommenden Pausen vortrefflich durch ein Milchbrot zu benutzen wußte und mir daher am ersten störbar schien, um die Wohnung des Herrn Stadtmusikus zu fragen. „Der Herr Prinzipal wohnen dort rechts, Sie können nicht fehlen, hören gleich Musik, probiert eben die russische Hörnermusik, aber es ist jetzt keine Kondition offen." Ich versicherte ihn, daß ich selbst sehr wohl konditioniert sei, und steuerte auf das Haus los. Welch ein höllischer Spektakel brauste mir schon an der Treppe entgegen, und wieviel mehr war ich für mein Trommelfell besorgt, als ich in sein Zimmer trat. In einem Kreise von acht bis zehn Jungen, die alle Horn bliesen oder wenigstens sie so hielten, als wollten sie blasen, stand der Herr Stadtmusikus, beide Hände mit einem mächtigen Taktprügel bewaffnet, stampfte mit den Füßen und schlug den Takt mit beiden Händen auf einem vor ihm stehenden Flügel und auch wohl mitunter auf die Köpfe seiner Schüler, die durchaus eine von ihm komponierte Ouvertüre auf die Art der russischen Hornmusik, wo immer ein Horn einen Ton hat, exekutieren sollten. Links und rechts spielten andere Violine, Klarinett, Fagott usw., alles untereinander, jeder sein Stückchen und Fortissimo, welches alles mit einzelnen Exklamationen des Direktors vermischt war, als:

„Falsch! du Himmelhund! zu hoch! zu tief! zu schnell! gib acht! usw."

Die Jungen, die mich zuerst bemerkten, ermangelten nicht, mich mehr als ihre Noten anzusehen, und der Direktor schlug, nicht meiner achtend, in der Hitze der Direktion, um das Ganze ins Gleis zu bringen, auf einmal so stark er konnte und welche Taste er erwischte, auf den Kielflügel, daß die vor ihm liegende Partitur, die auf dem Brettchen über den Docken[324]) lag, welches durch die entsetzliche Erschütterung losgegangen war, herunterfiel und alle Docken des Kielflügels wie Raketen in die Luft segelten und ein so allgemeines Lachen unisono einfiel, daß an keine Musik mehr zu denken war. Erst nach einiger Zeit konnte ich meine werte Person bemerkbar machen und des Herrn Stadtmusici habhaft werden.

Drittes Kapitel.

Brief an — — — 1812

Leipzig, Januar 1812.

Ich habe mein friedliches A. verlassen und mich wieder dem Strudel der Welt preisgegeben, ich kann aber eher die Stürme und Schläge des Schicksals, als sein heimliches Nagen dulden. Übt sich ja der Krieger in gefahrvollen Spielen, dem Tode trotzen zu lernen, so will ich wieder meine Kraft versuchen, um in noch drohenderen Ereignissen feststehen zu können.

Nie habe ich die meist gepriesenen Helden, die hocherhabenen Märtyrer irgendeines Wahns, den sie durch einen Selbstmord oder sonstigen glänzenden Schlußakkord ihres Lebens besiegelten, hoch bewundern können. Einmal lodert auch das kleinste Flämmchen auf, und ein Moment (ich möchte ihn den Fokus im Brennspiegel des Daseins nennen) ist im Leben jedes Menschen, wo er sich zu einer großen

Tat entzündet oder befähigt fühlt. Aber die kleinen, täglich wiederkehrenden Unfälle des Lebens, diese sind der echte, harte Probierstein, an dem so häufig das glänzende Gold unserer Philosophen zum gemeinen Metalle herabsinkt.

Wie oft habe ich Gelegenheit gehabt, große Geister, die mir aus der Ferne so achtungswert schienen, in ihrem engen häuslichen Zirkel zu beobachten, und wie klein wurden sie mir da! Sonst stets gelassen und ruhig, doch zu Hause das liebende Weib mürrisch anfahrend wegen einer auf einem anderen Platze liegenden Kleinigkeit! Groß und gefaßt auf den Trümmern des Staats, ängstlich und verwirrt bei dem Kränkeln einer Lieblingsblume!

So gut ich dies alles fühle und weiß, so wenig war ich doch bis jetzt noch imstande, mich zu jener einfach-ruhigen Größe zu erheben. Welches Leben ist wohl erfüllter mit widerlich kleinen Zufällen und Erbärmlichkeiten als das eines Künstlers? Frei, wie [ein] Gott sollte er dastehen, im Gefühle seiner Kraft und gestählt durch die Kunst. Sein dünkt ihm die Welt, solange er sie nicht wirklich betritt. Hin und verschwunden sind alle diese Träume und Kräfte, befindet er sich im schalen Wirkungskreise der Alltagsmenschen.

Kaum habe ich den Fuß über meine Schwelle gesetzt, so stürmen schon eine solche Menge Erbärmlichkeiten auf mich ein, daß ich, trotz meiner schon gemachten Erfahrungen in diesem Punkte, trotz meines Willens zur Ausdauer beinahe wieder versucht bin, umzukehren. Wären nicht einzelne Augenblicke imstande, jahrelange Leiden zu versüßen, wäre nicht das Bewußtsein, einen Freund zu haben, der mich auch mit halben Worten versteht und fühlt: was sollte aus diesem Drängen und Wirbeln werden, das ewig gebärend in mir kämpft?

Kaum kenne ich dich, deine Gestalt schwebt in ver-

klärten Umrissen, von Feuerflammen umgeben wie eine schützende Gottheit vor meiner Phantasie. Ewig unvergeßlich bleibt mir der Augenblick, in dem wir uns fanden. Im Kampfe mit den Elementen schloß das Schicksal unsern Bund, den elende Menschen hindern wollten. O! laß mich ihn wieder erneuen, diesen Tag, an dem ich alles verlor, alles fand, — laß mich dabei in die Zeiten zurückträumen, wo ich von der Hand einer guten Mutter, ach, leider so wenige Jahre geleitet wurde. Erzogen mit allem Aufwande eines wohlhabenden Vaters, sein Abgott, ward mir in früher Jugend die Liebe zu allen Künsten in die empfängliche Seele geprägt; die mir verliehenen Talente entwickelten sich und waren auf dem Punkte mich zu verderben; denn mein Vater kannte nur die Seligkeit, mit mir zu glänzen, fand alles vortrefflich, was ich schuf, erhob mich in Gegenwart fremder Menschen an die Seite unserer ersten Künstler und hätte so das in jedem Gemüte liegende Bescheidenheitsgefühl schonungslos unterdrückt, wenn nicht der Himmel mir in meiner Mutter einen Engel beigesellt, der mich von meiner Nichtigkeit zwar überzeugte, aber doch den glimmenden Funken, dem einst ein schönes Ziel nach hohen Anstrengungen verheißen sei, nicht unterdrückte, sondern nur auf die rechte Bahn leitete. Ich las Romane und überspannte meine Begriffe. Ich reifte früh in einer gefährlichen Ideenwelt, sog aber doch den großen Nutzen daraus, aus der zahllosen Menge Helden mir ein Ideal von Männlichkeit zu erschaffen. Mein Vater reiste mit mir; ich sah einen großen Teil Europas, aber nur wie im Spiegel, wie im Traume, denn ich sah durch fremde Augen. Ich bereicherte mein Wissen und geriet, vorher ein bloßer Empiriker, auf theoretische Werke. Eine neue Welt öffnete sich mir; hier glaubte ich den Schatz alles Wissens erschöpfen zu können. Ich verschlang alle Systeme, vertraute blindlings der Autorität großer Namen, unter deren Beglaubi-

gung sie in der Welt standen, wußte sie alle auswendig — und wußte nichts.

Nun starb meine gute Mutter; ohne einen Erziehungsplan gemacht zu haben, hatte ihr zartsinniges Rechtsgefühl sie den Weg gelehrt, mir Grundsätze einzuprägen, die ewig die Stütze meines Seins ausmachen werden.

Ich lebte mit Dir an einem Orte und haßte Dich zwar nicht, aber ich verachtete Dich, denn immer nur mußte ich von Dir hören, daß Du, Künstler wie ich, auf demselben Instrumente, einen Weg mit mir wandelnd, mich bitter getadelt, daß Neid Dich erfülle, daß Du hinterlistig gegen mich gehandelt. Daß alles dies aus dem Munde unserer Tischfreunde und eines aus Liebe für mich blinden Vaters kam, erwog ich Schwacher nicht, und eine herbe Bitterkeit gegen Dich hatte sich meiner bemeistert.

Da brach des Krieges Greuel auch unsere friedliche Ruhe. Du warst kurz vorher von einer Reise mit Ruhm zurückgekehrt und im Begriffe, sie weiter fortzusetzen, indes ich, angeschmiedet durch die Liebe eines Vaters, der den Gedanken, ohne mich zu leben, nicht ertragen konnte, verbrütete: als räuberische Horden das Städtchen überfielen und meine Habe ein Raub der Flammen wurde. Ich hatte mich verspätet; um meine Lieblinge, meine Bücher zu retten, vergaß ich alles, mich selbst. Man gab mich für verloren, als es mir schon gelungen war, mich von der anderen Seite des Hauses zu retten. Doch kaum war ich in Sicherheit auf der Straße angelangt und hörte, daß Du mit der augenscheinlichsten Lebensgefahr, um mich zu retten, in den Flammen seiest, da tat es einen mächtigen Riß in meiner Brust, als ob das Welttor der Liebe sich auftäte; das Flehen des Vaters, das Drängen der Menge, der offenbare Tod konnte mich nicht abhalten, alles das für Dich zu wagen, was Du schon für mich tatest. Durch Feuerwogen, stürzende Balken und betäubenden Dampf drang

ich zu Dir, der *mich* suchte, und im Hochgefühle der gegenseitigen Liebesschuld sanken wir uns in die Arme und schlossen unter dem Toben des Elements und der Gefahr, jeden Augenblick sein Opfer zu werden, den Bund, der sich nie wieder trennen soll. **1820**

Wie Du von da an für mich gesorgt, für mich entsagt, Aussichten eröffnet, Wege gebahnt, wie Du liebend Dein Wissen und Deine Erfahrungen ohne Rückhalt selbst schwer errungener Kunstvorteile vor mir ausgebreitet, wie Du mir die Welt gezeigt hast, wie sie ist, nicht, wie sie in meinen Träumen lebte; wie Du mir bewiesest, daß der Mensch doch noch vor dem Künstler komme und somit mich auch das bürgerliche Leben, seine Verhältnisse und die aus ihm hervorgehenden Begriffe ehren lehrtest — wie soll ich das alles wiederholen und herzählen können! Möge es mir einst nur deshalb vergönnt sein, mich zu einer beachteten Höhe zu schwingen, um für Dich zeugen und Dir das beseligende Gefühl geben zu können, daß Du einen *dankbaren Künstler*, in der höchsten Ehrenbedeutung, die ich dem Worte beigeselle, durch Deine Reinheit und Wahrheit der Welt gegeben.

So recht aus tiefem Herzwehe preßt sich mir die Träne ins Auge, wenn ich bedenke, daß eben das, was Du für mich tun zu müssen glaubtest, auch der Grund unseres schnellen Scheidens sein mußte. Verarmt und hilflos, wie ich dastand, ließest Du mich ernten, was Du gesät und vorbereitet. Den Teil Deutschlands, durch den Du eine Kunstreise machen wolltest, wo Du überall erwartet, gemeldet und empfohlen warst, gabst Du *mir* hin, versahst mich mit den dringendsten Empfehlungen, die Dir zugedachte Gunst auf mich zu übertragen, und wenn die ungewöhnliche Weise, daß ein Künstler einen andern als Stellvertreter sendet, die Neugierde einesteils zu meinen Gunsten spannte und der Sporn, Dir Ehre zu machen, mich andernteils befeuerte; sprich, wem

danke ich das alles als Dir? Dir, den ich verkannte, Dir, der Du aber mit wahrem Künstlerherzen für mich sorgtest, weil Du in mir auch den echten Beruf zu erkennen glaubtest?

Nur wer eingeweiht ist in die tausend Verzweigungen, die zu einer Kunstreise vonnöten sind, wie der Ruf des Künstlers in ganz eigentümlicher Richtung die Welt durchzieht und der von ihm ausgehende Funke da und dort lebhafte Flamme weckt, indes er von andern unerkannt und unbeachtet vorüberzieht, — weiß die Größe der Aufopferung zu beurteilen, die Du mir weihtest. Aber wahrlich, ich könnte es auch; und wenn ich dies in freudigem Trotze und Stolze sage, so weiß ich es eben deshalb vielleicht erst recht auch zu verdanken.

Siehe, lieber Bruder, da ertappe ich mich wieder einmal auf dem seltsamen, demütigen Stolze und der stolzen Demut, die so wunderbar mich oft erhebt, auch verletzt. Bin ich nur so? oder darf ich sie mit zur Künstlernatur überhaupt rechnen? Das letztere wäre mir lieb, denn ich bin mir damit nicht klar genug, und mag lieber jener dunkeln Gewalt, die ich einmal als in mir herrschend anerkenne, zur Last legen, was mir nicht so ganz recht an mir ist.

Du lachst und wirst sagen, das sei die bequemste Art, sich immer rein zu glauben, oder vielleicht sagst Du gar, daß ich das mit den Weibern gemein habe? Je nun, sind die nicht eigentlich durchaus geborene Künstlernaturen? Doch wohin gerate ich? wahrlich nicht dahin, wo ich heute hin wollte in meinem Briefe; also zur Sache!

Wenn ich früher viel Praktisches geübt, viel Theoretisches erlernt, manche Bemerkung durchdacht und namentlich in unserm brieflichen Ideenwechsel manchen einzelnen Gegenstand besprochen und durch Dich berichtigt habe, so fällt es mir doch oft schwer auf, daß alles, was ich weiß, nur so eigentlich zufällig entstanden ist [sich ebenso zufällig

eins zum andern gefügt habe, ich den Lehren aller großen Meister fast immer nur bedingt beistimmen könne], und meine Bildung aller planmäßigen Folge durchaus entbehrt hat.

Da hat mich denn kürzlich ein verdammter, kluger Doctor medicinae[10]) schiefrig gemacht, dem ich Unterricht im Generalbasse gebe, wodurch er sich zu seiner Laute hin und wieder eine Melodei zu ordnen lernen will.

Der bringt der Warums so viele, hat so wenig Respekt vor irgend eines Namens Autorität, will immer die Sache so in sich selbst beursacht wissen, daß ich manchmal mit all meiner Vielwisserei sehr ins Gedränge komme. Ich fühle es täglich mehr, daß wir nur verbieten und gebieten, ohne zu sagen warum? und ohne anzuleiten zum Wie.

Es heißt, ja, Bach hat das gemacht! Händel schrieb dieses nicht! Mozart erlaubte sich jenes! Wenn einem nun aber glücklicherweise etwas einfällt, was die [noch] nicht gemacht haben, so täte es not, man strich es gleich wieder weg, weil man mit nichts beweisen kann, daß es auch so sein darf. Welch ein Mangel an festem Halt und Stützpunkte von Haus aus in der Musik! Gefühl und wieder Gefühl — — [wer kann aber sagen — bei mir sitzt das rechte?] Ich habe mir also fest vorgenommen, die Kunst einmal so recht schulgerecht wie eine andere Wissenschaft zu behandeln, denn man kann doch jedem Jünger andre Dinge sagen:

Erst lernst du das, dann jenes; aus diesem folgt das und so weiter, bis du fertig bist. Fertig? nun ja, natürlich bis auf einen gewissen Grad.

Viertes Kapitel.

Fragment aus einer musikalischen Reise, die vielleicht erscheinen wird 1809

Voll Zufriedenheit über eine vormittags glücklich geendete Sinfonie und ein vortreffliches Mittagsmahl entschlummerte ich sanft und sah mich im Traume plötzlich in den Konzertsaal versetzt, wo alle Instrumente, belebt, große Assemblée unter dem Vorsitze der gefühlvollen und mit naiver Naseweisheit erfüllten Oboe hielten. Rechts hatte sich eine Partie aus einer Viole d'amour, Bassethorn, Viola da Gamba und Flûte douce arrangiert, die über die verflossenen guten alten Zeiten klagetönten; links hielt die Dame Hoboe Zirkel mit jungen und alten Klarinetten und Flöten, mit und ohne unzähligen Modeklappen, und in der Mitte war das galante Klavier, von einigen süßen Violinen, die sich nach Pleyel[203]) und Gyrowetz[48]) gebildet hatten, umgeben. Die Trompeten und Hörner zechten in einer Ecke und die Pikkoloflöten und Flageolettchen durchschrien den Saal mit ihren naiven kindlichen Einfällen, wovon Madame Hoboe durchaus behauptet, es sei echt Jean Paulsche Anlage, durch Pestalozzi zur höchsten Natürlichkeit erhoben, in ihren Tönen. Alles war seelenvergnügt, als auf einmal der grämliche Kontrabaß, von einem Paare verwandter Violoncelle begleitet, zur Türe hereinstürmte und sich so voll Unmut auf den dastehenden Direktionsstuhl warf, daß das Klavier und alle anwesenden Geiginstrumente vor Schrecken unwillkürlich miterklangen. „Nein," rief er aus, „da sollte einen ja der Teufel holen, wenn täglich solche Kompositionen vorkämen; da komme ich eben aus der Probe einer Sinfonie eines unserer neuesten Komponisten; und obwohl ich, wie bekannt, eine ziemlich starke und kräftige Natur habe, so konnte ich es doch kaum mehr aushalten, und binnen fünf Minuten wäre

mir unausbleiblich der Stimmstock gefallen und die Saiten meines Lebens gerissen. Hat man mich nicht wie einen Geisbock springen und wüten lassen, habe ich mich nicht zur Violine umwandeln sollen, um die Nichtideen des Herrn Komponisten zu exekutieren, so will ich zur Tanzgeige werden und mein Brot mit Müllerschen[51]) und Kauerschen[325]) Tanzdarstellungen verdienen."

Erstes Violoncell (sich den Schweiß abwischend). Allerdings haben cher père recht, ich bin auch so fatiguiert, daß ich seit den Cherubinischen[94]) Opern mich keines solchen Echauffements erinnere. —

Alle Instrumente. Erzählen Sie, erzählen Sie!

Zweites Violoncell. Erzählen läßt sich so etwas kaum und eigentlich wohl noch weniger hören, denn nach den Begriffen, die mir mein göttlicher Meister Romberg[36]) eingeflößt hat, ist freilich die von uns eben exekutierte Sinfonie ein musikalisches Ungeheuer, wo weder auf die Natur irgend eines Instrumentes, noch auf Ausführung eines Gedankens, noch auf irgend einen anderen Zweck, als den des neu und originell Scheinenwollens hingearbeitet wäre. Man läßt uns gleich der Violine in die Höhe klettern . . .

Erstes Violoncell (ihn unterbrechend). Als ob wir das auch nicht ebenso gut könnten.

Eine zweite Violine. Ein jeder bleibe in seinen Schranken.

Bratsche. Ja, denn ich stehe ja auch noch zwischen Ihnen, und was bliebe denn mir übrig? —

Erstes Violoncell. Ach, von Ihnen ist ja gar nicht mehr die Rede. Sie fluten nur noch mit uns im Unisono oder sind des Schauder- und Spannungerregens wegen, wie z. B. im Wasserträger, da; aber was den schönen Gesang betrifft —

Erste Oboe. Da kann sich doch wohl mit mir nichts messen.

Erste Klarinette. Erlauben Madame, daß wir auch unsere Talente bemerken.

Erste Flöte. Ja, für Märsche und auf Hochzeiten.

Erstes Fagott. Wer kommt dem göttlichen Tenore näher als ich?

Erstes Horn. Sie werden sich doch nicht einbilden, so viel Zartheit und Kraft verbinden zu wollen als ich?

Klavier. Und was ist alles dieses gegen die Fülle der Harmonie, die ich umfasse? Wo ihr alle nur Teile eines Ganzen seid, bin ich selbständig, und —

Alle Instrumente (schreien zugleich). Ach, schweigen Sie, Sie können ja nicht einmal einen Ton aushalten!

Erste Oboe. Kein Portamento.

Zwei Flageolettchen. Da hat Mama recht.

Zweites Violoncell. Da kann kein ordentlicher Ton zum Tönen kommen in diesem Lärme!

Trompeten und Pauken (fallen fortissimo ein). Stille! Wir wollen auch reden. Was wäre die ganze Komposition ohne unsern Effekt? Wenn wir nicht knallen, applaudiert kein Mensch.

Flöte. Gemeine Seelen reißt der Lärm dahin, das Hohe wohnt im Lispeln.

Erste Violine. Und wenn ich euch nicht führte, was würde aus euch allen?

Kontrabaß (aufspringend). Meine doch, ich halte das Ganze, und ohne mich ist nichts.

Alle Instrumente (zugleich schreiend). Ich allein bin die Seele, ohne mich nichts!

Auf einmal trat der Kalkant in den Saal, und erschrocken fuhren die Instrumente auseinander, denn sie kannten seine gewaltige Hand, die sie zusammenpackte und den Proben entgegentrug. „Wartet,“ rief er, „rebelliert ihr schon wieder? Wartet! gleich wird die Sinfonia Eroica

von Beethoven aufgelegt werden, und wer dann noch ein Glied oder eine Klappe rühren kann, der melde sich."

„Ach, nur das nicht!" baten alle. „Lieber eine italienische Oper, da kann man doch noch zuweilen dabei nicken," meinte die Bratsche.

„Larifari!" rief der Kalkant, „man wird euch schon lehren! Glaubt ihr, daß in unseren aufgeklärten Zeiten, wo man über alle Verhältnisse wegvoltigiert, euretwegen ein Komponist seinem göttlichen riesenhaften Ideenschwunge entsagen wird? Gott bewahre! Es ist nicht mehr von Klarheit und Deutlichkeit, Haltung der Leidenschaft, wie die alten Künstler Gluck, Händel und Mozart wähnten, die Rede. Nein, hört das Rezept der neuesten Sinfonie, das ich soeben von Wien erhalte, und urteilt darnach: Erstens, ein langsames Tempo, voll kurzer abgerissener Ideen, wo ja keine mit der andern Zusammenhang haben darf, alle Viertelstunden drei oder vier Noten! — das spannt! dann ein dumpfer Paukenwirbel und mysteriöse Bratschensätze, alles mit der gehörigen Portion Generalpausen und Halte geschmückt; endlich, nachdem der Zuhörer vor lauter Spannung schon auf das Allegro Verzicht getan, ein wütendes Tempo, in welchem aber hauptsächlich dafür gesorgt sein muß, daß kein Hauptgedanke hervortritt und dem Zuhörer desto mehr selbst zu suchen übrig bleibt; Übergänge von einem Tone in den andern dürfen nicht fehlen; man braucht sich aber deswegen gar nicht zu genieren, man braucht z. B. wie Paer[111]) in der Leonore nur einen Lauf durch die halben Töne zu machen und auf dem Tone, in den man gern will, stehenzubleiben, so ist die Modulation fertig. Überhaupt vermeide man alles Geregelte, denn die Regel fesselt nur das Genie." —

Da riß plötzlich eine Saite an der über mir hängenden Guitarre, und ich erwachte voll Schrecken, indem ich durch

meinen Traum auf dem Wege war, ein großer Komponist im neuesten Genre, oder — ein Narr zu werden.

Dank dir, freundliche Begleiterin meines Gesanges, für deine Aufmerksamkeit; ich eilte schnell zu meiner eben vollendeten Arbeit, fand sie nicht nach dem Rezepte des gelehrten Kalkanten und ging, beruhigt und den Himmel im Busen vor Erwartung, in die Aufführung des Don Juan.

Fünftes Kapitel



Die Gesellschaft hatte sich frühzeitig versammelt, und Kunst und Wissenschaft wurden wie immer mit großer Lust und Lebendigkeit umgetrieben, als Diehl mit wonneverklärtem Gesicht hereinstürmte: „Stellt euch vor," rief er, „man gibt nächstens den Wallenstein, aber ganz, sage ganz!" Welche Freude für mich, der ich ihn immer nur mit beschnittenen Flügeln schweben sah, wie wird er sich jetzt erheben, der königliche Aar!

„Aber sage mir," wandte er sich zu Felix, „wie kann eine Direktion [so dumm sein], das nicht gleich von jeher getan [zu] haben?"

Felix. Schauspieler und Direktion wollen den Effekt, das Publikum will das Ganze. Aber nur erst durch das Hervorbringen des ersteren wird es erst zum Verlangen nach letzterem geleitet. So ging es mit Schillers Werken, so wird es mit Shakespeare, Calderon usw. ergehen!

Diehl. Das ist ja eine verkehrte Prozedur, und ich sollte meinen, daß erst aus dem Ganzen der Haupt- und Totaleffekt hervorträte.

Felix. Allerdings, sobald du die vollkommen erfüllte Intention des Dichters die Haupt- und Totalwirkung nennst! Erst schafft der Dichter sein Werk; er verknüpft es mit all

den unsichtbaren Fäden, deren Enden an die tiefliegenden Grundursachen gefesselt sind. So erhält sein Gedicht oft eine Ausdehnung, die die durch Gewohnheit zur Norm gewordene Zeitdauer einer dramatischen Vorstellung bei weitem überschreitet. Ein mit gesundem Überblicke ausgerüsteter Direktor nimmt das Buch zur Hand und fängt an, den Wald zu [sichten und zu] lichten. Er vertilgt dabei gewiß viel Treffliches und nach der Überzeugung des Dichters Notwendiges; was es aber dessenungeachtet keineswegs ist, nämlich insofern das Ganze noch anschaulich und zusammenhängend in seinen Teilen bleibt und es nun dem Gefühle des Zuschauers überlassen ist, nur die vom Dichter ausgesprochenen und ausgeführten feinsten inneren organischen und motivierenden Teilchen zu ergänzen. Es ergreift den Zuschauer. Er will mit sich allein den Genuß wiederholen. Er will festhalten in den einzelnen Momenten, zurückrufen, was ihn im Anschauen ergriffen hat. Er liest das Werk ungekürzt. Er ist entzückt, das, was er — es sich im Geiste wiederholend, — dazugefühlt hatte, hier nun auch deutlich ausgesprochen zu finden, um wie viel herrlicher, als er sich es denken konnte; in welcher vollendeten wohltuenden Form! Nun besitzt er den Dichter. Nun will er ihn auch ganz so dargestellt haben. Nun ist ihm das Lücke, was es vorher nicht war. Nun erscheint ihm das als Verstümmelung, was nur notwendiges Zusammendrängen war. Nun hält er es aber auch länger aus, als es ihm in der sonst gewohnten Zeit möglich schien. Er hat einen bekannten Garten vor sich, es erwartet ihn bei jedem Schritte ein liebliches Blümlein, er freut sich im voraus auf die schöne Aussicht, die sich jetzt urplötzlich eröffnen wird. Er kennt sie schon, und doch überrascht sie ihn jedesmal, weil er wohl weiß, wie überraschend sie herbeigeführt ist. Das erste Mal wollte er wissen, wo er sei, ob in einem Garten oder Labyrinthe; und erst nach-

30*

dem er das Ganze durchlaufen hatte, übersieht er es und weiß, was man ihm bot.

Diehl. Ja, aber wer heißt ihn laufen? warum geht er nicht gleich anfangs ruhig und besieht sich alles ordentlich? Das ist ja eben das Unglück, daß die Leute so mit den Siebenmeilenstiefeln auf Reisen, in die Kunst, und ins Theater gehen!

Felix. Alle Gleichnisse hinken. Aber kannst du mir leugnen, daß die gewöhnlich angenommene Zeitdauer und Länge eines Stückes nicht sehr tief in der Natur des Zuschauers begründet sei? Wie denn überhaupt alle Maße und Grenzpunkte, die sich endlich durch unwillkürlich, unbewußt und still einwirkende Gewalt zum Gesetze erhoben haben. Sage mir, ob du länger als drei Stunden imstande bist, mit angestrengter Aufmerksamkeit dem Gange und der Entwicklung eines dramatischen Werkes zu folgen? ob dich nicht die Ungeduld, den Gang der Handlung zu erspähen, der ruhigen Teilnahme zur Auffassung der einzelnen, sie leitenden und herbeiführenden Schönheiten beraubt? Unterbrich mich nicht und wende mir etwa ein, daß, wenn dieses allein der Hauptzweck wäre, man ja jedes Stück nur einmal zu sehen brauche, und es nach dem Ende der ersten Vorstellung sein Interesse verloren habe, da man ja nun einmal wisse, wie die Sache gehe. — Allerdings ist dies keineswegs der Hauptzweck, aber auch wehe dem dramatischen Produkte, dem dieses Interesse an der Handlung selbst fehlt. Dabei braucht freilich das trockene Faktum nicht von so schrecklicher Wichtigkeit zu sein, daß man z. B. darüber erschrecken und erstaunen würde, wenn man es auch bloß als einen dreizeiligen Zeitungsartikel läse. Nein, nur durch Angabe dessen, wie und durch welche Art und Mittel es so und nicht anders auf das innere Leben und die daraus entspringenden Handlungen der uns vors Auge geführten Charaktere und Gemütsbildungen einwirke,

und so die Handlung des Lebens, mit einem Worte: das Leben selbst sich uns vorspiele, dadurch erfüllt das Werk und der Dichter die Forderungen des Zuschauers an seine dramatische Kunst. Und wenn sein Werk bei jeder Wiederholung, wo wir doch schon genau wissen, was geschieht, uns nicht eben so wieder spannt und nach und nach erregt, als das erstemal, dann haben die Mittel ihren Zweck verfehlt, dann ist es vielleicht ein Knall- und Effektstück, aber ohne innere Wahrheit und darum ohne dauerndes Leben.

Diehl. Nun bin ich neugierig, wie du das auf dramatische Musik anwenden willst und wer da recht haben soll, das Handelnde, oder der Stillstand der Leidenschaft als eigentlicher Vorwurf der Musik? Stillstand nenne ich nämlich — vielleicht uneigentlich, aber nur als Gegensatz zu dem Fortschreiten im Handeln —, das Festhalten eines leidenschaftlichen Momentes. **1819**

Felix. Du hast sie ausgesprochen, die große Klippe aller Opern und deren Erzeuger. Wie schwer wird es letzterem, zu beweisen, ob er imstande war, ein großes Gebilde, das wir bleibend ins Herz aufnehmen, zu erschaffen, oder ob er nur, von unstet wandelnden Geistesblitzen zusammengesetzt, uns einzelnes liebgewinnen und das Ganze darüber vergessen ließ? In keiner Art von Kunstwerken ist dieses schwieriger zu vermeiden und daher auch häufiger vorhanden, als in der Oper. Hier ist der Wendepunkt zwischen dem Drama und ihr. Es versteht sich von selbst, daß ich von der Oper spreche, die der Deutsche und Franzose will, einem in sich abgeschlossenen Kunstwerke, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinanderschmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden. Meistens entscheiden einzelne liebgewonnene Musikstücke den Beifall fürs Ganze. Selten verschwinden die im Augenblicke des Hörens freundlich anregenden Teile im großen Allgefühle am Schlusse,

wie es eigentlich sein sollte; denn erst muß man die ganze Gestalt lieb gewinnen, dann, bei näherer Vertraulichkeit, erfreue man sich der Schönheit der einzelnen Stücke, aus denen sie besteht. Die Natur und das innere Wesen der Oper, aus Ganzen im Ganzen bestehend, gebiert diese große Schwierigkeit, die nur den Heroen der Kunst zu überwinden gelang. Jedes Musikstück erscheint durch den ihm zukommenden Bau als ein selbständig organisch in sich abgeschlossenes Wesen, und doch soll es als Teil des Gebäudes verschwinden in der Anschauung desselben; dabei kann und soll es (das Ensemblestück vornehmlich), verschiedene Außenseiten zugleich zeigend, ein vielfältiger, auf einen Blick zu übersehender Januskopf sein. Hierin liegt das große, tiefe Geheimnis der Musik, das sich wohl fühlen, aber nicht aussprechen läßt. Das Wogen und die widerstrebenden Naturen des Zornes, der Liebe, des wonnigen Schmerzes, wo Salamander und Undinen sich umarmend ineinanderfließen, sind hier vereint. Mit einem Worte: was die Liebe den Menschen, ist die Musik den Künsten und den Menschen, denn sie ist ja wahrlich die Liebe selbst; die reinste ätherische Sprache der Leidenschaft, tausendseitig allen Farbenwechsel derselben in allen Gefühlsarten enthaltend und doch nur einmal wahr, doch von tausend verschieden fühlenden Menschen gleichzeitig zu verstehen. **1817**

Diese Wahrheit der musikalischen Rede, erscheine sie unter welcher neuen ungewöhnlichen Form sie wolle, behauptet doch endlich siegend ihr Recht.

Die Schicksale aller Epochen schaffender oder bezeichnender Kunstwerke beweisen dieses hinlänglich und häufig. Es konnte wohl z. B. nichts fremdartiger scheinen, als Glucks Schöpfungen in jener Zeit, wo die italischen wollüstigen Tonmeere alle Gemüter überschwemmt und verweichlicht hatten.

Wir sind jetzt auf zwar ganz andere Weise, aber viel-

leicht noch gefährlicher daran, in gewissen Kunstirrtümern unterzugehen. Die allwirkenden Zeitumstände haben nur die Extreme Tod und Lust als Herrscher aufgeworfen. Niedergedrückt von den Greueln des Krieges, vertraut geworden mit allem Elende, suchte man nur Erheiterung in den gröblichst aufreizenden Kunstlüsten. Das Theater ward zum Guckkasten, in dem man gemächlich — die schöne, beglükkende Gemütsunruhe beim wahren Genusse eines Kunstwerkes ängstlich vermeidend —, eine Szenenreihe vor sich abhaspeln ließ, zufrieden, durch triviale Späße und Melodien gekitzelt zu werden oder geblendet durch Maschinenunfug ohne Zweck und Sinn. Gewohnt, im Leben täglich frappiert zu werden, tat auch hier nur das Frappante Wirkung. Einer stufenweisen Entwickelung der Leidenschaft, einer geistreich herbeigeführten Steigerung aller Interessen zu folgen, heißt anspannend, langweilig und, infolge der Unaufmerksamkeit, unverständlich. Wie selten bringt der Hörer jene ruhige, unbefangene Stimmung mit, die, jeder Art des Eindrucks empfänglich, die Seele wohl dem behandelten Stoffe erschließen, aber doch sorgfältig vor bestimmter Meinung oder Richtung des Gefühles bewahrt sein soll!

Und — rief Diehl — so wie die englische Nationalschuld steigt durch einzelne übermäßige Kraftanstrengung, ebenso steigen auch die musikalischen Anleihen und Forderungen an die Kräfte und Mittel der Kunst so unmäßig, daß sie (obwohl auch nur sich selbst schuldig) doch bald mit einem totalen Bankerotte endigen müssen!

Der musikalische Reichtum, den die neueste Kultur der Instrumentalmusik hervorbrachte, wird aufs sträflichste gemißbraucht. Der Luxus des Harmonienwechsels und die Überfülle der Instrumentation bei den geringfügigsten, anspruchslosesten Dingen ist aufs höchste gestiegen. Posaunen sind eine gewöhnliche Würze, ohne vier Hörner kann sich schon gar kein Mensch mehr behelfen, und so wie die

Franzosen ihre Ragouts bis zur gaumenzerfleischenden Lust immer höher und höher potenzierten, so haben sie in gleichem Schwindel, die Ohren fürs Gefühl und das Gefühl für die Ohren nehmend, mit ihrer durch und durch revolutionären Sprudelnatur auch die Musik hinaufgewirbelt, Klarheit und Einfachheit der Harmonie schlachtend, wie sonst die Freiheit der Völker, und lustig hüpfenden Fußes über die blutrünstig gestachelten Verhältnisse des Schönen und Reinen hinwegrasend!!

Halt! rief Felix — der Eifer führt dich zu weit, wenn du einmal anfängst mit deiner Flammenschrift zu zeichnen, und du vergißt, daß, wenn der berühmte Komponist[326]), auf den du wohl hindeutest, von Mozarts Tiefe und romantischem Schwunge mehr betäubt als geleitet, von Glucks höchstmöglichst gestellter Deklamationstreue und Stärke verleitet und von den abgestumpften Gefühlsnerven seiner Hörer zu stärkeren Reizmitteln gezwungen, um jedes Wort mit Harmoniengold und Instrumentalkraft unterstrich, wenn er alle möglichen künstlichen Verwebungen bis zum Bizarren bunt mengte, er doch, vom großen Genius beseelt, aus einem eigentümlichen Gusse seine Werke schuf, und es etwas ist, das dasteht, das ihm gehört, wenn gleich vielleicht nicht ewig lebend, da ihm der allein Dauer gebende Stempel der Klassizität fehlt*), doch immer als die seltsamste Verkochung des Romantischen mit dem witzig-treuen Geregelten höchst merkwürdig in der Kunst bleiben wird.

Weit schädlicher augenblicklich einwirkend ist aber der aus Süden herüberwehende Rossinische Sirokkowind, dessen Glut aber bald ausbrennen wird; denn wenn auch der Tarantelstich die Leute zum Tanzen bringt, so sinken sie doch bald erschöpft und dann geheilt nieder.

---

*) Hier (sagt Carl Förster[327]) sehr treffend) erfreut der Geist und dort die Gestaltung, aber im Klassischen schmilzt Wesen zusammen und Form. D. V.

In diesem Augenblicke fiel der am Pianoforte sitzende und zuhörende Klaviermeister mit der Tarantella im rasenden Tempo ein, welcher er, geschickt und höchst witzig parodierend, di tanti palpiti[327]) zur Ergötzlichkeit der ganzen Gesellschaft zu verweben wußte. Mit taschenspielerischer Fertigkeit hatte Diehl seinen braunen Mantel umgeworfen, den Kragen zur Kapuze gestaltet, und unterbrach nun den Jubel, von einem Stuhle auf die Versammelten herabdonnernd:

Heisa, Juchheisa! Dudeldumdei! 1819
Das geht ja toll her, bin nicht dabei.
Ist das eine Art Komponisten?
Seid ihr Türken, seid ihr noch Melodisten?
Treibt man so mit der Tonkunst Spott,
Als hätte der alte Musengott
Das Chiragra, könnte nicht dreinschlagen?
Ist jetzt die Zeit der Orchesterplagen,
Mit Pickelflöten und Trommelschlagen?
Ihr steht nicht hier und legt die Hände in den Schoß,
Die Kriegsfurie ist in den Tönen los.
Das Bollwerk des reinen Sangs ist gefallen,
Italien ist in des Feindes Krallen,
Weil der Komponist liegt im Bequemen,
Höhnt die Natur, läßt sich wenig grämen,
Kümmert sich mehr um den Knall als den Schall,
Pflegt lieber die Narrheit, als Wahrheit,
Hetzt die Hörer lieber toll im Gehirn,
Hat das Honorar lieber als das Honoriern.
Die Kunstfreunde trauern in Sack und Asche,
Der Direktor füllt sich nur die Tasche.
Der Kontrapunkt ist worden zu einem Kunterbunt,
Die Lernenden sind ausgelassene Lärmende,
Die Melodien sind verwandelt in Maladien,
Und allen gesegneten klass'schen Genuß

Verkehrt man uns in Knall-Fidibus.
Woher kommt das? das will ich euch verkünden:
Das schreibt sich her von vielen Applaudiersünden,
Von dem Geschrei und Bravogeben,
Dem jetzt die Publikümer leben,
Wenn freche Passag' macht den Magnetstein,
Der den Applaus zieht in die Oper 'nein.
Auf den Laufer, gut oder übel,
Folgt das Gepatsch, wie die Trän' auf die Zwiebel,
Hinter dem Esel kommt gleich der Schwanz,
Das ist 'ne alte Kunstobservanz.
Es ist ein Gebot: du sollst den alten
Und reinen Satz nicht unnütz halten,
Und wo hört man ihn mehr blasphemieren,
Als jetzt in den allerneusten Tonquartieren?
Wenn man für jede Oktav und Quint,
Die man in euren Partituren find't,
Die Glocken müßt' läuten im Lande umher,
Es wär bald kein Glöckner zu finden mehr,
Und wenn auch für jeden falschen Akzent,
Der aus eurer ungewaschnen Feder rennt,
Ein Härlein ausging aus eurem Schopf,
Über Nacht wär er geschoren glatt,
Und wär er so dick als Absalons Zopf.
Der Händel war doch wohl ein Kunstmagnat,
Der Gluck schrieb doch wohl auch mit Effekt,
Der Mozart hat auch, glaub' ich, Neues geheckt,
Und wo steht denn geschrieben zu lesen,
Daß sie so unwissende Kerle gewesen?
Braucht man der Tint' doch, ich sollte meinen,
Nicht größern Aufwand zu reinen Sätzen,
Als zu unreinen Gemeinplätzen!
Aber wessen das Gefäß ist gefüllt,
Davon es sprudelt und überquillt.

Wieder ein Gebot ist: du sollst nicht stehlen!
Ja, das befolgt ihr nach dem Wort,
Denn ihr tragt alles offen fort.
Vor euren Klauen und Geiersgriffen,
Vor euren Praktiken und bösen Kniffen
Ist die Not' nicht sicher in der Zeil,
Find't die Melodie und der Baß kein Heil,
Ihr schießt mit deutschem und fränkischem Pfeil.
Was sagt der Prediger? Contenti estote![328])
Begnügt euch mit eurem Kletzerbrote!*)
Aber wie soll man die Schreiber fassen,
Kommt doch das Ärgernis aus den Massen!
Wie das Publikum, so das Haupt,
Weiß doch niemand, an was das glaubt.

Felix. Halt, uns Komponisten mag der Herr schimpfen,
Das Publikum soll er uns nicht verunglimpfen!

Diehl (vom Stuhle springend). Und Ihr mir meinen Rossini nicht! Glaubt Ihr, weil ich seine zahllosen Schwächen kenne, ich liebte ihn darum weniger? Nein, ich lobe mir meinen liebenswürdigen ungezogenen Jungen, l'enfant chéri de la fortune! Seht wie reizend er das Gemach durchstürmt, wie witzig glühende Funken aus seinen Augen sprühen, welche liebliche, herrliche, würzige Blümlein er jenen Damen in den Schoß wirft! Was schadet es denn, wenn er in der Eile einen alten Herrn auf die Zehen tritt, eine Tasse zerbricht oder gar den großen Spiegel zerschlägt, der die Natur so herrlich wiederstrahlt? Man verzeiht dem losen Jungen, nimmt ihn liebkosend auf den Arm, in welchen er wohl — gleich wieder lustig übermütig, einen Biß versucht, dann entlaufend, an der Schule vorbei und die armen Kameraden auslachend, die darin schwitzen

*) Eine Art Roggenbrot, worin des Mehls wenig, desto mehr aber Rosinen und Mandeln sind.

und vom Publikum höchstens mit Kartoffeln gefüttert werden, indes er Marzipan knabbert.

Ich fürchte mich vor nichts als vor der Zeit, wo er anfangen wird, klug werden zu wollen, und der Himmel gebe der gaukelnden Libelle einen gnädigen Blumentod, ehe sie bei dem Versuche, zur Biene werden zu wollen, als [gehaßte] Wespe inkommodiert!

Sechstes Kapitel. 1810

Ich hatte eben die letzte Note geschrieben und ergötzte mich an den Schnörkeln des Schlußzeichens, die meine Hand geschäftig vervielfältigte, während mein Geist das ganze Stück noch einmal vor sich schweben ließ und eine Art zerstreuten Brütens, mit der zufriedenen Empfindung einer vollendeten Arbeit verbunden, sich in mir erzeugte. Da trat mein munterer Dichter in Domino und Larve zur Türe herein und faßte mich mit freundschaftlichem Ungestüm beim Ärmel.

„Das ewige Arbeiten taugt [den Teufel] nicht. Fort! auf! heut ist Redoute, glänzende Redoute; die zweite; die erste besucht niemand. Heut gibt's schöne Mädchen, Punsch, Musik, zwar schlecht, aber doch lärmend; da kann man Grobheit für Witz ausgeben und unter der schützenden Maske sogar einmal den Weibern die Wahrheit sagen. — Frisch! auf! der Wagen steht vor der Tür, hier ist alles Nötige, und nun Marsch!"

Ehe ich noch selbst recht wußte, ob ich wollte oder nicht, saß ich im Wagen, wurde von den geschäftigen Händen meines fröhlichen Freundes bemäntelt und verkappt, eben so schnell wieder aus dem Wagen gehoben, und da stand ich nun in der wirbelnden Menge bunter Geschöpfe, die heute das Recht hatten öffentlich nicht zu scheinen, was sie doch waren.

Die Rippenstöße einiger tanzender Paare weckten mich bald kräftigst aus meinen Träumen, und ich fing nun nach und nach an, mir in dem Gewirre zu gefallen.

Unter der Maske ist man ein anderes Geschöpf, hier zeigt sich deutlich, wie sehr in das Wesen und Treiben des Menschen die Anhänglichkeit an die Form verwebt ist. Alles Denken, alles Reden ist freier, sobald man das bißchen Wachspapier vor dem Gesichte weiß; der blöde Verliebte wagt es zuerst, seiner Schönen Liebe zu gestehen, das schüchterne Mädchen fürchtet sein Erröten nicht mehr, weil es dasselbe ungesehen glaubt, selbst der Freund zum Freunde spricht derber, und ein Feiger wagt es vielleicht sogar, an einem seiner Tisch-Mäcene Witz zu üben.

Mein lebenslustiger Führer ermangelte nicht, die vorbeistreifenden Bäuerinnen, Vestalinnen, Türkinnen und Nonnen zu beäugeln und mit beißenden Anmerkungen zu regalieren. Ich zog mich etwas zurück. Der Strom trennte uns, und ich sah mich einem Paar freundlicher Fledermäuse gegenüber, die mich anpiepten: „Lange nicht Klavier gespielt?“ Nein! — „O wir kennen dich!“ — Viel Ehre! — Ein Gärtnermädchen zupfte mich, bot mir eine Pomeranze: „Für dein schönes Spiel vor einigen Tagen!“ Ein Teufel drängte sich zu mir und sagte: „Komponiere mir dies!“ — Ich las: an Emilien, ergriff es mit Hast und sprach: Selbst vom Teufel verehre ich, was ihren Namen trägt; auf der nächsten Redoute bekommst du es.

Eine Nonne hing sich an meinen Arm: „Die schlechte Musik muß dein Kennerohr recht beleidigen.“ — Nein, Beste! Aber das beleidigt meine Ohren, daß die ganze Welt nichts anderes mit einem Künstler zu sprechen weiß, als wovon er nie gern spricht, was er nur [gern] fühlt, von seiner Kunst. Und ergrimmt, mich beinahe von jeder Maske erkannt zu sehen, zog ich mich in eine Loge zurück.

Doch bald lockte ein sonderbarer Aufzug mich wieder

näher. Ein großer Schwarm von Masken kam zu den weit geöffneten Türen herein, die sonderbarsten, barocksten Karikaturen und Phantome, klein und groß, in den verschiedensten Gestalten und Formen. Die Tanzmusik schwieg, ein Hanswurst bat das Publikum um Erlaubnis, eine große deklamatorische, dramatische, melopoetische, allegorische Darstellung in Versen geben zu dürfen, und hervortrat ein geregeltes, kaltes Wesen, welches auf der Stirn einen Schild mit dem Worte: Unparteilichkeit, am Munde die Phrase: Eifer für die Kunst, und am Herzen einen gespickten Musikkatalog hatte, in der Tasche ein Schnippchen schlug, und das ich beim ersten Blicke als eine gewisse Zeitschrift erkannte, die sich jetzt anschickte, folgenden Prolog zu halten:

Prolog.

Geehrtes, kunstliebendes Publikum,
Es war uns zu allen Zeiten drum,
Dir deutlich und glaubbar einzubeizen,
Daß nie nach schnödem Gewinn wir geizen.
Ja! durch unparteiische Rezensionen
Können wir beweisen in allen Zonen,
Daß stets wir die Kunst nur aus Liebe gepflegt,
Daß selbst oft mit Schaden wir Werke verlegt.
Auch werden wir niemals aufhören zu streben,
Euch neue Beweise von Eifer zu geben.
Ein größeres Werk verlegen wir jährlich,
Obwohl es in dieser Zeit wirklich gefährlich,
So mit Partituren sich abzugeben —
Doch wollen die Herr'n Komponisten auch leben!
Das Stück hier, wir wollen's nicht loben, nicht tadeln,
Es wird sich, hat's wahren Wert, selber schon adeln;
Bemerken nur können wir bei unsern Sachen,
Daß wir sie gemeinnützig suchen zu machen,

Wovon wohl unstreitig der klarste Beweis
Dies schöne Papier und der niedrige Preis.

Hanswurst (springt hervor).

Erlauben's mir auch ein paar Worte zum Schluß:
Hier ist nicht vonnöten, daß alles ein Guß;
Nur die große Oper tritt hier vor die Welt,
Effekte nur sind da zusammengestellt.
Die Sängerin will Sie durch Gurgeln verführen,
Der Heldenspieler durch Wahnsinn rühren,
Der Narr Sie durch Wahrheit bringen zum Lachen,
Das Orchester wird schrecklich wüten und krachen,
Die Tänzerin schöne Waden zeigen,
Die Prim' Violino Solo geigen,
Der Theatermeister donnern und blitzen,
Um auch etwas Ihre Gunst zu besitzen.
Ja! wird Sie dies alles nicht packen, nicht schütteln,
So greifen wir noch zu den letzten Mitteln,
Werden Sie mit Pferden, Kamel'n regalieren,
Kein Tier soll unsern Kunstdrang genieren.
Kurz, durch alles, was das Genie je ausheckte,
Durch all diese goldenen, großen Effekte
Wollen wir bloß effektuieren,
Daß Sie sich sollen amusieren. —
Die große Tendenz unserer Zeiten, —
Auch ohne zu wissen, ob's was zu bedeuten,
Wenn nur nach dem Theater, am Table d'hote,
Im Munde die Kunst und das Abendbrot,
Sie finden, daß die und die schön angezogen,
Der Larifari[329]) heut' vortrefflich geflogen,
Daß eigentlich 's Ganze Sie nicht recht verstehn,
Und deswegen 's nächste Mal wieder hingehn.

Er entfernte sich unter einer Verbeugung, und die große italienische Oper trat auf, — eine lange, hagere, durch-

sichtige Figur, charakterloses Gesicht, das als Held, Seladon und Barbar sich immer gleich blieb und nur eine ungemeine Süßlichkeit über sich verbreitet hatte. Sie trug ein dünnes Schleppkleid, dessen Farbe eigentlich keine Farbe zu nennen war, und auf dem hin und wieder kleine blitzende Steinchen saßen, die die Augen des Publikums auf sich zogen. Bei ihrem Auftritte ward im Orchester ein Geräusch gemacht, um die Zuhörer zur Stille zu bewegen, und das in Italien Ouverture genannt wird*).

Sie fing an zu singen:

Scena.[331])

Recit. Oh Dio — — — addio — —
— — — — — — — — — —
Arioso. Oh non pianger mio bene
— — — — — —
Ti lascio — Idol mio —
— — — oime — —
Allegro. Già la Tromba suona — —
— — — — — — — — — —
Colla parte. Per te morir io voglio —
— — — — — — — — — —
piu stretto. — O Felicita — —
(Auf Ta ein Triller von zehn Takten; das Publikum applaudierte unmenschlich.)

Duetto.

— Caro — —!
— Cara — —!
a Due. Sorte amara — —
(Auf amara, wegen des a, die süßesten Terzienpassagen.)

*) Siehe Briefe über den Geschmack in der Musik von J. B. Schaul[330]). Karlsruhe, Maklot.

Allegro. — oh barbaro tormento —
(Es hatte kein Mensch zugehört, aber ein Kenner rief Bravo! Bravo! [applaudierte] und das ganze Publikum fiel fortissimo ein.)

Hanswurst (tritt gerührt und entzückt hervor).

Nein! es geht doch nichts über Melodie!
Durch sie allein beweist sich das Genie,
Das ist das wahrhaft Reine,
Das Hohe, Allgemeine,
Wenn der Gesang so ungezwungen fließt,
Daß jeder Schneider, Koch, verstehend ihn genießt;
Wo man bei Arien, Duetten aller Sorten
Fest glaubt, man habe sie gehört an tausend Orten;
Wo Ohr und Herz zugleich von Wonneschauern bebt,
Wo alles mit Natur so inniglich verwebt,
Daß es Wollust scheint, sich umzubringen,
Hört man den Held noch sterbend singen.
Die deutschen Komponisten zwar,
Die lassen fast kein gutes Haar
An unsrer armen Opera,
Besonders an der Seria:
Charakterzeichnung fehle,
Der Götze sei die Kehle
Des Sängers, der wir huld'gen —
Und vieles andre noch, des man uns will beschuld'gen.
Bei dieser Oper hier, da war's ein Glück,
Daß nicht so einseitig berechnet war das Stück.
Die schönste Arie hat darin der Kaiser,
Darüber wird die Prima Donna heiser,
Weil sie sie nicht zu singen hat.
Der arme Komponist, fast desperat,
Sein schönes Werk unaufgeführt zu sehen,
Muß sich nun schon zu kleiner Änderung verstehen,
Wenn er das Beste nicht will ausgelassen wissen;
Er läßt sich ein'ge Mühe nicht verdrießen,

Paßt alles, was die Donna[332]) singen sollte
Und nun aus Zartgefühl nicht wollte,
Fünf Töne tiefer in des primo Basso Kehle,
Und dessen Sang, daß er nicht tot sich quäle,
Fünf Töne höher, der Seconda Donna[332]) zu Befehle.
Und sieh', das Stück gefällt, wird applaudiert,
Kein Mensch sich um das bißchen Transponieren schiert,
Und der Charakter sich in alles arrangiert.
Ja, meine Herren, seht!
Das ist's, was ewig steht —
Ich sag's auf dieser Stelle,
Das echt Universelle —
Wenn die Musik, es sing sie wer da will,
Hoch oder tief, aus C, — aus Gis — aus D — gleichviel,
In Kerkers Nacht, im grünen Feld,
Tier oder Mensch, Bär oder Held,
Wenn's singt! nur recht ins Ohr,
Das ist das wahre Herzenstor!
Daher ich's behaupte vor der ganzen Welt,
Die italienische Oper mir allein gefällt,
Das ist mein wahrer und echter Schluß —
Alles Übrige gilt keine taube Nuß.

Er tritt ab.

Die große französische Oper erscheint*).

Eine wohlgeborene Pariserin; geht auf dem Soccus einher und bewegt sich sehr höflich in dem sie etwas unbequem beengenden griechischen Gewande. Das Corps de

*) Nach einer schon 1670 in Paris selbst erschienenen Parodie der großen Oper. [Zu dieser Anmerkung Webers sei bemerkt, daß die Parodie erst 1778 entstand, in welchem Jahre sie mehrmals in der Comédie italienne aufgeführt wurde. Weber gibt sie in der ursprünglichen Form; in den früheren Schriftenausgaben war jedoch in der Form des Abdruckes außer acht gelassen, daß die Parodie aus Verszeilen (Alexandrinern) besteht. D. H.]

Ballet umgibt sie beständig; verschiedene Götter lauern im Hintergrunde. Die Handlung spielt zwischen 12 Uhr und Mittag.

Erster Akt.

La Princesse. Cher Prince, on nous unit.
Le Prince. J'en suis ravi, Princesse;
Peuple, chantez, dansez, montrez votre allégresse!
Choeur. Chantons, dansons, montrons notre allégresse!

Ende des ersten Aktes.

Zweiter Akt.

La Princesse. Amour!

(Kriegerisches Getöse. Die Prinzessin fällt in Ohnmacht. Der Prinz erscheint kämpfend gegen seine Feinde und wird erschlagen.)

Cher prince!
Le Prince. Hélas!
La Princesse. Quoi?
Le Prince. J'expire!
La Princesse. O Malheur!
Peuple, chantez, dansez, montrez votre douleur!
Choeur. Chantons, dansons, montrons notre douleur!

Ein Marsch schließt den zweiten Akt.

Dritter Akt.

Pallas erscheint in den Wolken.

Pallas. Pallas te rend le jour.
La Princesse. Ah quel moment!
Le Prince. Où suis-je?
Peuple, chantez, dansez, célébrez ce prodige!
Choeur. Dansons, chantons, célébrons ce prodige!

Fin.

Hanswurst (tritt mit brüstendem Anstande hervor und spricht mit erhobener Stimme). 1813

Leidenschaft, Worte-Sturm, Deklamation,
Das ist das Höchste, all' anderm Hohn.
Siebenmal höher gestrichene Noten
Sind unserer Leidenschaft kreischende Boten!

Hinauf in die Höhe
Mein ehrlicher Baß,
Das Kühnste begehe,
Tenors Rechte faß'.
Der stets tapfre Jüngling,
Der wird sich schon wehren
Und von dem Altisten das Nöt'ge begehren.
Und so geh' es fort und fort!
Immer hinauf!
Verdrängt der gemeinen Natürlichkeit Lauf!
Und seid ihr so endlich zum Höchsten gestiegen,
Gelingt es gewiß, fallt ihr nicht, auch zu fliegen.
Die Füße der Tänzer, die führen dann weiter
Die edlen Gefühle, die eure Begleiter.
Klopfet nicht süß verwirrt fränkisches Herz,
Wenn in dem Entrechat[333]) tobet der Schmerz?
Wenn aus der Pirouette[333]) wirbelndem Drehen
Deutlich die heiligste Freundschaft zu sehen?
Singen und Tanzen und Tanzen und Singen,
Das nur kann wahrhaft das Höchste erringen.
Trommeln, Posaunen, vier Hörner, mein Bester,
Ja nicht vergessen in Ihrem Orchester.
Siebenmal moduliert in einem Takte —
Wer fragt nach Ursach' mehr, wenn es nur packte?
Blasen Hoboen, Klar'netten und Flöten
Mehr als zu drei andern Opern vonnöten,
Wüten die Bässe und Geigen zum Rauchen,
Können Sie gar noch den Tamtam gebrauchen,
Dann sein Sie ruhig und ganz außer Sorgen,
Ruf ist ihr Eigentum, Sie sind geborgen!

Mit rascher Wendung ab.

Es entstand eine Pause. Das Publikum fing an, nach und nach unruhig zu werden. Wiederholte Pause. Neuer, verstärkter Tumult. Die deutsche Oper wollte noch immer

nicht zum Vorscheine kommen. Die Direktion kam bei dem zunehmenden Lärmen in die größte Verlegenheit; endlich erschien Hanswurst, ganz erschöpft und in Schweiß gebadet und sprach:

„Hochverehrtes Publikum, verzeihe, wenn ich keine Zeit habe, dir kürzlich zu sagen, was ich in der Geschwindigkeit vorbringen soll. Ich begreife dich wahrlich nicht; ich weiß nicht, wie du mir vorkommst. — Wo bleibt deine so oft erwiesene Geduld, die sonst alles so ruhig abwartet, wenn man es dir nur sicher versprochen hat? Ich glaube gar, du bildest dir am Ende ein, Rechte zu haben? Nun, warte nur noch ein wenig, es ist fast billig, dir auch zu sagen, warum du warten sollst! Es geht, ehrlich gesagt, der deutschen Oper sehr übel. Sie leidet an Krämpfen und ist durchaus nicht [fest] auf die Beine zu bringen. Eine Menge Hilfeleistende sind um sie beschäftigt, sie fällt aber aus einer Ohnmacht in die andere. Auch ist sie dabei so von den an sie gemachten Prätensionen aufgedunsen, daß kein Kleid ihr mehr [recht] passen will.

Vergebens ziehen die Herren Verarbeiter bald der französischen, bald der italienischen einen Rock aus, um sie damit zu schmücken, das paßt alles hinten und vorn nicht. Und je mehr frische Ärmel eingesetzt, Schleppen beschnitten und Vorderteile angenäht werden, je weniger will es halten.

Nun endlich sind einige romantische Schneider auf die glückliche Idee gefallen, einen vaterländischen Stoff zu wählen, und in diesem womöglich alles zu verweben, was Ahnung, Glaube, Kontraste und Gefühle je bei andern Nationen wirkten und wirbelten. Hörst du, Publikum? schon rollt der Donner über unserm Haupte, jetzt wird's gleich losgehen.

Er zieht sich erschöpft zurück und murmelt vor sich im Abgehen:

Die verdammte Prosa wird einem so sauer, wenn man nun einmal gewohnt ist, ein poetischer Hanswurst zu sein."

Allgemeine feierliche Stille, gespannte Erwartung im Publikum.

Agnes Bernauerin, romantisch-vaterländisches Tonspiel.

Personen, so viel vonnöten. Handlung im Herzen von Deutschland.

Erste Szene.

Verwandlung.

Zweite Szene.

Agnes und Brunhilde.

Agnes. Ach! Meine Seele ist müde, matt und abgetragen.

Brunhilde. O, Herrin! trage nicht ab der Menschenleiden felssteile Untiefen. Wenn Ihr, Fräulein, Geistwidriges erfaßt, werden Sie mir, edle Dame, das Mißgefühl mißdenken?

Agnes. Komm in den Schloßgarten, dort im dunkeln Schauerhaine wird mich leichter die notwendige Ahnung meines Schicksals befallen. (Ab.)

Verwandlung.

Herzog (mit Gefolge). Ritter, folgt mir in den Prunksaal, heute noch soll sie Euch die Hand darreichen, oder Ottern und Schlangen im Burgverließ ihrer Gewohnheit nach — ihr versteht mich — (Ab.)

Verwandlung.

Albrecht (tritt auf): Kaspar, du folgst mir!

Verwandlung.

Ein Geist erscheint warnend.

Albrecht. Wer bist du, unbegreifliches Wesen?

Geist. Ich habe Macht, alles zu tun, eile aber, edler Jüngling, später werd' ich dich schon retten.

Albrecht. Sie retten oder sterben!

Zwei Minnesänger (treten auf): Wartet, edler Herr, wir singen Euch die Geschichte.

Verwandlung.

Finale.

(Waldige Felsengegend. — Links im Hintergrunde ein Schloß, gegenüber ein Weinberg, weiter vor eine Einsiedlerhütte. — Links vorn eine Höhle, weiter vorn eine Laube, in der Mitte zwei hohle Bäume, weiter vorn ein unterirdischer Gang.)

Einsiedler (tritt auf im singenden Gebete). — Agnes (singt eine Arie im Schlosse, wozu Chor von Winzerinnen auf der andern Seite.) — In der Laube schlummert Albrecht (und singt träumend in abgebrochenen Tönen). — Kaspar (singt vor Furcht eine Polonaise in den hohlen Bäumen). — Räuber (in der Höhle singen einen wilden Chor). — Genien (schweben schützend über Albrecht). — Kriegsgetümmel hinter der Szene. — Ferner Marsch von der andern Seite. — Natürlich alles zugleich. — Zwei Blitze fahren von verschiedenen Seiten herab und zerschmettern einiges.

Alle. Ha!

(Der Vorhang fällt.)

Zweiter Akt.

Trauermarsch.

(Agnes wird auf die Brücke zu Straubing geführt. Sie bleibt an einem Nagelkopfe unten hängen.)

Albrecht (tritt auf mit Reisigen).

Eingelegte Arie — — — — — — — —

1816

Recitativ: Auf, Freunde, keine Zeit ist zu verlieren, ein Augenblick Verzug raubt ihr das Leben! Schwört!

Chor. Wir schwören.

Albrecht. O Schwur!!
Allegro. Über Felsen und Meere,
Durch blinkende Speere
Rett' ich dich, auf Ehre,
Daß keiner es wehre,
Sonst schnitte die Schere
Des Todes ihn ab.
Ich sehe dich winken,
Die Tränen dir blinken,
O warte doch, Grab!
Arioso. O Mägdlein,
O Blümlein
So wunderschön stille,
Das niemals was wille.
Chor. Seht — den Helden
Seht — ihn — rasen — —
Albrecht. Doch welch wundervolles Stöhnen,
Hör' ich tief in mir so klöhnen,
Banger Ahnung Schauerwehen,
Muß ich in mir wachsen sehen.
Più stretto. Doch nein, ich eile, dich zu retten.
Chor. Eile.
Albrecht. Ja, ja, ich eile, dich zu retten.
Chor. Eile!
Albrecht. Rettend will ich eilen, dich zu retten.
Chor. Ja.
Albrecht. Eilend, rettend dich mir retten,
Rettend eilend sprengen Ketten.
(Passage) Ei-ei-ei-ei-ei-len.
Chor. Sieg oder Tod!

(Sie schwimmen alle durchs Wasser, der Kanzler spießt sich selbst an eine Stackete. Albrecht trägt die Geliebte auf seinem Arm herbei. Der Herzog kommt wütend.)

Albrecht (ruft) Vater!!!

(Der Herzog ist sogleich gerührt und segnet das nasse Paar.)

Schlußchor.

„Nach Regen folgt Sonnenschein.“ (Die Brücke verwandelt sich in eine Glorie, und alles ist gut.)

1818

Hanswurst **(tritt tiefsinnig und grübelnd ein).**

Ich ahne was und weiß nicht was.
Des Auges Blum' ist schmerztropfnaß,
Ich sehe es kochen und überall gären,
Als wollt' die Kunst noch eine Kunst gebären.
O, ehrliches, deutsches Vaterland,
Mich hast du verfolgt, mich hast du verbannt,
Um fremdartige, ärgere Narren zu pflegen;
Sprich, war dies zum Heile, war dies zum Segen?
Den Engländer, Spanier, Welschen und Franken
Beseelt stets nur der Flug der Gedanken,
Sich selber und seinem Volk würdig zu bleiben,
Und du, deutsche Kunst, schwächst im unschlüss'gen Treiben,
Was Göttliches dir nur vor allen verliehen,
Erkenntnis und Anstoß aus Fremden zu ziehen.
Das hast du mißbraucht in der eigenen Kraft,
Die herrlich und rein aus sich wirket und schafft.
Wenn frei von der Nachäffung eitelem Streben
Sie tragen will göttlichen Stoff in das Leben.

(Das Publikum wird unruhig, pocht und ruft ungestüm: der Hanswurst ist ein Narr geworden, Moral unnütz usw. Schicksale, Maschinen, Posaunen!)

(Hanswurst macht einen Kreuzsprung und ruft:)

Ach, verzeihn's, Ihr Gnaden,
Bitt' schön!
Wär mir bald was Erschrecklich's g'schehn.
Plagt manchmal mich, weiß selbst nicht wie,
So eine Art Philosophie,
'ne alte üble deutsche Gewohnheit,
Erweist sich zuweilen als Tollheit,

Bin so dumm gewesen, zu früh zu kommen,
In zehn Jahren wird's vielleicht besser genommen.
Sind's nit bös auf den armen Kasperl,
Morgen früh spiel ich den Herrn von Hasperl.
Hat mich eine Art Volkstum ergriffen.
Hätten wohl recht, hätten's mir pfiffen.
Morgen bitt ich wieder um die Ehr,
Jch spiel den Schneider mit der Scher[334]).

(Wüthendes Bravoschrein. Der Hanswurst wird viermal herausgerufen; spricht von Nachsicht, Streben und Wiedersehen.)

1811

Ein tobender, ergreifender Walzer fiel ein, die Masken verloren zerstreut sich in dem Gewirre, und die Zuschauenden machten nun ihren Herzen Luft.

— Welche ungereimte Farce — rief ein blauer Domino neben mir — dummes, absurdes Zeug, ein anderer. Man weiß ja gar nicht eigentlich, was es sein soll, ein Dritter.

Ein Spanier. Erlauben Sie, es liegt doch ein tiefer Geist im ganzen, der mir erstaunt wohlgefällt.

Blauer Domino. Haben Sie es denn ganz gefaßt und verstanden?

Spanier. Nein, das nicht, aber es hat doch so etwas —

Blauer Domino. Ich sage Ihnen, es ist schlecht, ich kenne den Verfasser oder ich müßte mich sehr irren, und aus dessen Gehirn entspringt nichts Vernünftiges, die schlechten Verse —

Hanswurst. Aha, blauer Ritter, schenk' mir eine Lanze. —

Schnell verschwand der Domino.

Hanswurst. „Ha, Spiegelberg, Rezensent, ich kenne dich.“ (Ihm nach.)

Am Kredenztische eilte ein niedliches Bauermädchen auf eine Türkin zu. „Ach, was ist es schade, daß du das

nicht gesehen hast, da war dir ein allerliebster Aufzug, die eine war gar hübsch angezogen, sah etwas langweilig, aber doch freundlich aus, die andere schnitt dir Gesichter zum Totlachen, ach und dann wurde es so herrlich schauerlich, huh! es war gar zu schön." — —

Ein Zigeuner. Ja, es war göttlich.

„Nein, rief mein Dichter aus und setzte das eben zu leerende Glas Punsch vom Munde; was sind das für verfluchte Urteile. Der eine findet's dumm, der andere göttlich, der voll tiefen Sinns, weil er's nicht versteht, die himmlisch wegen ein paar hübscher Lappen."

Felix. Lieber Freund, hier hast du das Publikum aller Orten und Zeiten en miniature, so glaubt sich jeder Hansdampf für seine paar Groschen Legegeld befugt, über Dinge abzuurteilen, die er nicht versteht, nie durchdachte und wirft jahrelanges Studium eines Kopfes durch seinen Beifall oder Mißfallen zu Boden, indem er sich von seiner augenblicklichen Laune leiten läßt, die ihm vielleicht dies im gegenwärtigen Augenblicke himmlisch vorspiegelt, was er in einem andern langweilig findet. Ein ungeschickter Statist, der eine Szene verdirbt, ist ihm hinreichend, das Ganze schlecht zu finden, und so sind die Herren Kunstrichter der Galerie, wie der Logen und des Parterre.

Diehl. Du hast rcht, ich habe das meistens gefunden, auch unterscheidet sich besonders das Sonntagspublikum von dem gewöhnlichen sehr: das gemeine Pack säuft und frißt vorher gut und will nur unterhalten sein, sieht ein Donauweibchen[325]), lacht sich halb tot, klatscht, ruft ein Paar heraus, und siehe, das Ding macht furore.

Felix. Der noble Pöbel hört dann davon, will es auch sehen, schimpft, geht aber wieder hin, und so verdirbt sich der Geschmack. Denn sehr wahr ist die Behauptung, daß man sein Publikum ziehen könne. Gib ihm lauter gute

Kunstwerke, und es wird endlich unter diesen auch wieder die besten hervorzufinden und zu unterscheiden wissen.

Diehl. Hör' einmal, Bruder, so sehr ich Musik liebe, aber, unter uns gesagt, eure heillosen Opern haben auch viel verdorben.

Felix. Da kommst du an meine empfindliche Seite. Wie oft soll ich dir noch beweisen, daß, so wahr auch die Bemerkung teilweise sein mag, doch im ganzen —

Ein Dieb, — ein Dieb, haltet ihn! hier! nein, da! — schrien hundert Stimmen. Allgemeine Verwirrung entstand, ich war augenblicklich von meinem Freunde getrennt und drängte mich durch die Masse, ihn wiederzufinden, als eine tiefverhüllte Maske mich beim Arme faßte: „Sie haben gefunden, mein Prinz.“ Ich maß ihn von oben bis unten, vermutete einen Spaß und wollte weiter, als er mich wieder anhielt — „Erkennen Sie mich doch, mein Gnädiger, bin ich denn wirklich so unkenntlich, daß Eure Durchlaucht selbst Ihren treuen ... (er raunte einen mir ganz fremden Namen Dario in mein Ohr) nicht erkennen?“

Ich. Mein Herr, Sie irren sich in mir. 1811

Maske. Nein, ich irre mich nicht, Eure Durchlaucht kamen früher, als ich Sie erwartete, aber eben recht. O eilen Eure Durchlaucht, es ist hohe Zeit, Emilie —'

„Wie, Emilie!“ rief ich, und tausend Ahnungen durchflogen mein Inneres, indem meine gespannteste Aufmerksamkeit an dem Fremden hing. —

Maske. Nun ja doch, Emilie tanzt dort leidenschaftlich, und endlich ist der glückliche Zeitpunkt durch meine viele Anstrengung erschienen, in dem Ihro Durchlaucht das Ziel Ihrer Wünsche erreichen oder wenigstens sich den Weg dazu bahnen können.

Ich (voll innerer Wut). O Sie Vortrefflicher!, dabei drückte ich ihm die Hand, daß er hätte schreien mögen.

Maske (den Schmerz verbeißend). Ja, ich konnte mir

das aufwallende Feuer der Freude bei Eurer Durchlaucht denken; doch eilen Sie nun, ehe meine Anstalten vernichtet werden. Unserer Verabredung gemäß habe ich den Leutnant F. und Wilhelm so instruiert, daß sie immer Emilien umgeben. Sie liebt den Tanz leidenschaftlich, beide sind vortreffliche Tänzer, ein aufgenötigtes Glas Punsch wird dabei seine Wirkung nicht verfehlen, das anstoßende Zimmer ist bereitet, wo man sie unter irgendeinem Vorwande hinlocken wird. Die Tante ist durch einen der Unsrigen, der ihre Aufmerksamkeit zu fesseln weiß, beschäftigt. — Eure Durchlaucht erscheinen zufällig in dem Zimmer, die andern entfernen sich ebenso zufällig. Narkotische Düfte, und ein Prinz, welche Mittel, um ein so schwaches Hirngespinst als weibliche Tugend ist, umzuwerfen — es kann nicht fehlen. —

Kaum hielt ich noch an mich.

— Die beiden schwarzen Dominos, so fuhr die Maske fort, mit roten Federn sind unsere Getreuen. Emilie trägt ein einfaches weißes Kleid mit lila Bändern, die Schleife unter der Brust in Euer Durchlaucht Händen soll uns das Zeichen des Sieges sein, jetzt aber erwarte ich schnell die Befehle, denn nochmals, es ist hohe Zeit. —

Ja, erwiderte ich schnell besonnen und gefaßt, — es ist sehr hohe Zeit, erwarten Sie mich an jenem Pfeiler, ich will selbst sehen und Wilhelm unterrichten.

Bald hätte ich das beste vergessen, rief er mir nach. — Die Losung der unsrigen ist — „Freude!“ —

Gut, rief ich und verschwand in der Menge, meinen Freund Diehl aufzusuchen. Heere von tobenden, quälenden Gefühlen kämpften in mir, tausend Pläne durchkreuzten sich in meinem Innern. Ich wählte und verwarf, und doch waren die Augenblicke so kostbar. Tor, der du bist, sagte ich zu mir selbst, auf den bloßen Namen Emilie hin gerätst du so in Feuer? Wer bürgt dir dafür, daß dieses die Emilie ist,

die du meinst? Doch wenn auch nicht, hier ist von Vernichtung eines Bubenstücks die Rede, daher frisch Hand ans Werk und nicht erst untersucht. Da rannte mir, o Glück, mein Dichter in die Hände, voll Freude umarmte ich ihn als wie nach langem Wiedersehen, und klar stand's auf einmal vor mir, was geschehen müsse.

Hier gibt's etwas für dich zu tun, ein Wagstück, aber schnell und mit Klugheit.

Er. Vortrefflich, nur wie? wo? wann? —

Ich erklärte ihm mit ein paar Worten den Verlauf der Sachen und bat ihn, nun eilends zu dem tanzenden Paare zu gehen, den Tänzern die Losung zuzuflüstern, Emilien ohne Umstände am Arme zu nehmen, selbst wenn sie sich sträuben sollte nicht nachzugeben, und sie so in den nächsten besten Wagen zu werfen und nach Hause zu bringen, indessen ich mich anders maskieren und den Ausgang der Sache abwarten wollte. —

Die lila Schleife unter der Brust bringst du mir als Wahrzeichen deines glücklich vollendeten Auftrags mit, und nun eile, fliege, die Freundschaft, ja das Leben deines Freundes fleht dich darum an. —

Diehl. Sei nicht so kurios, das ist ganz ein Kasus für mich, ich hole dir sie aus zehntausend Teufeln heraus, verlaß dich auf mich.

Fort eilte er, und ich wechselte meine Maske. Der erste Drang der aufwallenden Leidenschaft war vorüber, und ich ließ nun mein Selbst vor mir ruhig die Musterung passieren; denn das Handeln war Werk des Augenblicks, des innern Dranges gewesen, von dem ich mir keine Rechenschaft geben konnte.

Warum hast du sie nicht selbst gerettet? fragte der Kopf, und leise antwortete das Gefühl, — das sich zu gern in dem Gedanken wiegte, meine Emilie müßte die Gerettete sein —, daß es die Gewißheit vom Gegenteile nicht

hätte ertragen können, daß daher die gefällige Phantasie gleich einen Ausweg zu finden wußte, der sich ja sogar mit dem schönen Titel der Uneigennützigkeit stempeln ließ. Leben denn Herz und Kopf im ewigen Kriege miteinander, suchen sie sich denn immer gegenseitig zu überlisten, soll die Rechte nie wissen, was die Linke tut, selbst wenn sie es sieht? — ewiges Rätsel dir und andern Menschen! — —

Beobachtend näherte ich mich Dario, der mit allen Zeichen der lebhaftesten Ungeduld noch an seinem Pfeiler lehnte.

Endlich mochte es ihm doch zu lange dauern, denn er verließ ihn und verschwand. Einem Träumenden gleich wankte ich herum, voll Erwartung und Furcht über das lange Ausbleiben meines Freundes. Ach, laß mich, fuhr ich ärgerlich einen zudringlichen Polichinello[335]) an, der mich mit seinen Späßen unterhalten wollte.

„Nun, nun, nur nicht so trotzig, mein Herr, sagte er, und hielt mir die lila Schleife vor die Augen" —

„Ach, du! in diesem Aufzuge! Eile, erzähle!"

„Alles mit Ruhe, Herr Bruder, erst ein Glas Punsch!"

Wir gingen in ein Seitenzimmer, und nach einigen derben Zügen löste sich Diehls Zunge.

— „Alles ging vortrefflich, ich gab meine Losung, man war höflich, ich nahm Emilien an den Arm, sie verwunderte sich, ich führte sie weg, das nahm sie übel, ich bringe sie an den Wagen, da schrie sie und hätte mir bei einem Haare die ganze Geschichte verdorben. Ich machte ihr denn in ein paar Worten begreiflich, daß man ihrer Tugend zu nahe treten wolle, daß ein unbekannter Edler, — das bist du, Herr Bruder —, mir den Auftrag gegeben hätte, sie auf diese einzig mögliche Art zu retten, und daß sie dem Kutscher nur in Gottes Namen ihre Wohnung anweisen könnte.

Da hättest du das nette Geschöpfchen sehen sollen, wie

es Tränen der freudigen Dankbarkeit vergoß, daß es einem selbst ganz kurios ums Herz wurde. Und gar zu Hause, als sie sich ganz in Sicherheit sah, die Maske abnahm, das Engelgesichtchen mich ansah, und bei meiner Bitte um die Schleife mit den rührendsten Tönen ihren Dank stammelte, da — Herr Bruder, da beschloß ich, wenn's nicht deine Emilie ist, so bin ich so frei und liebe sie!"

Ich. Nun und weiter, wie verließest du sie?

Er. Ja, sieh, bis hierher war's eigentlich eine lederne Kommission gewesen, ohne sonderlichen Spaß; ich war also so keck, das Ding auf meine Weise zu variieren, auszuführen und einige Kontrasubjekte hinein zu verweben.

Ich. Du wirst doch nicht —

Er. Ja, höre, wie ich sie verließ, da fiel mir auf einmal ein königlicher Spaß ein. Ich blätterte in dem Register meiner Bekanntschaft nach einem freundlich gemütlichen Wesen, das nicht zu der grausamen Rasse gehörte und gleich zu finden wäre. Es fiel mir eins ein, und auf der Treppe kehrte ich noch einmal um und erbat mir von Emilien ihren ganzen Anzug.

Ich. Ha, Abscheulicher! das Kleid, das sie trägt, wolltest du —

Er. O sei still, du sprichst wie ein Verliebter: das heißt dumm, — kurz, ich erhielt das Kleid, flog damit zu einem Püppchen, kleidete es darein, instruierte es etwas, sagte, es sei was zu verdienen, wenn sie es gescheit machte, schleppte sie in den Saal, übergab sie einer der schwarzen Masken, der ich befahl, sie in das bewußte Zimmer zu bringen, und eben als ich meine Operation vollendet hatte, trat der Prinz, den ich recht gut kenne, in den Saal.

Ich. Und nun?

Er. Ja, nun weiß ich weiter nichts, als daß ich meine Pseudo-Emilie ihrem Schicksal überließ, mich umzog, und nun als demütiger Sklave vor dir erscheine.

Ich. Du hast einen unüberlegten Streich gemacht, da dich das Mädchen kennt.

Er. O dafür sorge nicht, derlei bekommt mich selten und nie allein zu sehen, zudem ist es eine neue Akquisition, die erst angekommen. Aber was Rechtes gäbe ich darum, wenn ich die verfluchten Gesichter sehen könnte, die Seine Durchlaucht schneiden werden, wenn sie statt des spröden Tugendengels so ein frommes willfähriges Täubchen finden.

Ich. Bei alle dem find' ich für gut, daß wir uns entfernen. Du weißt nun doch Emiliens Wohnung?

Er (schlägt sich vor den Kopf). Ich Esel, nein, über meinem schönen Plan habe ich gar nicht daran gedacht, darauf acht zu geben.

Ich. Also alle Hoffnung wieder verschwunden, je zu entdecken, ob sie es war oder nicht? Komm, ich bedarf der Ruhe, und dies Gewirre fröhlicher Menschen ekelt mich an.

1810

Schlaflos durchwachte ich die Nacht. Gedankenlos durchträumte ich einige Tage. Ich war in jener unglückseligen Stimmung, in der leidenschaftliche Menschen so oft sich finden, weil der Stoff des Unglücklich-Fühlens mehr in ihnen liegt, als von außen erzeugt wird. Wo andere Menschen bloße Freude fühlen, möchten sie jauchzen. Wo andere wehmütig werden, verzehrt sie der Schmerz. In Extremen leben, fühlen, handeln sie. Und eben diese unendliche, alles umfassende Wärme, die allein Schillers „Seid umschlungen Millionen — diesen Kuß der ganzen Welt" — versteht, ist es, was ihr Unglück im Gefühle nie zu füllender Leere in ihrem Innern erzeugt.

Ich floh zur Musik und hoffte, von diesen Leidenschaften getrieben, ja bis zur Fieberhitze entflammt, mein Gefühl in Tönen aussprechen zu können, aber umsonst. Ein Chaos waren meine Ideen. Die Fülle meiner Empfindung ver-

schlang sich selbst gebärend wieder, und stumpfes, gedankenvolles Nichts-Denken war das jedesmalige Ende.

Die gewöhnliche Bemerkung also, der Lustige könne gut lustig und der Traurige gut traurig komponieren, wurde an mir zuschanden. Wer diese Bemerkung nachsagt, kennt den Menschen nicht. Alles Tiefempfundene fühlt sich, aber sagt sich nicht. Der Moment, Geistesprodukte zu erschaffen, muß in jener gewissen ruhigen Stimmung als Grundelement sich bewegen, welche, eigner, in dem Augenblicke willkürlich erzeugter Begeisterung fähig, das individuelle Ich, sozusagen, ganz zu verlassen und in das andere, das zu schaffende, überzugehen imstande ist. —

Dieser Zeitpunkt war nun für mich nicht da, und nur nach und nach konnte ich wieder meiner Ruhe habhaft werden, indem ich nach diesem letzten Zufalle, — der mich so glücklich meiner Emilie zu nähern schien und doch wieder meine schönen Träume in ihr altes Nichts zurücksinken hieß, da aller Nachforschungen ungeachtet keine Spur mehr von ihr zu entdecken war —, fest überzeugt ward, daß ich sie nie finden würde, daß das Schicksal sie mir nicht bestimmt habe, und Vernunft und Überlegung mir endlich auch weismachten, ich werde mich beruhigen, ja, sie — vergessen können.

Der zufällige Anblick meines Maskenkleides weckte wieder sehnsuchtsvolle Erinnerungen an sie in mir auf; mechanisch fuhr ich in die Tasche des Rocks, den ich jenen Abend anhatte, fand ein Papier darin und erkannte es beim ersten Anblicke für das Gedicht, welches mir der Teufel zum Komponieren gegeben, und das ich auf die nächste Redoute zu bringen versprochen hatte. Daß es an eine Emilie gerichtet, war mir ja hinreichender Beweggrund gewesen. Aber jetzt wollte ich auch dessen Inhalt meinen prüfenden Blicken unterwerfen. Ich las — — —

Der herzliche liebe Geist, der im ganzen leuchtete,

begeisterte mich. Beim zweiten Lesen stand die Melodie klar vor meiner Seele, und ich eilte, sie zu Papiere zu bringen und während des Niederschreibens vollends zu feilen und zu runden, als mein Freund Diehl mich bei der Arbeit überraschte.

„Na, Gott sei Dank, endlich wieder ein zufriedenes, heiteres Gesicht, denn du arbeitest; störe ich?"

Ich. Immer und nie. Sprich nur fort.

Diehl. Sieh, das ist mir unbegreiflich, und ich habe dich schon lange fragen wollen, wie du ein Gespräch führen und dabei arbeiten kannst.

Ich. Ja, lieber Freund, ich möchte beinah mit Plato glauben, der Mensch, oder wenigstens ich, habe zwei Seelen; wenigstens habe ich offenbar zwei Dinge in mir, wovon das eine das Tonwesen und das andere das zum Gesprächsel abgerichtete ist. Denn ich kann sehr bequem von ganz andern Gegenständen zusammenhängend sprechen und doch, mit voller Seele und ganz von meinem Objekte erfüllt, Tonideen bilden und komponieren. Doch muß ich gestehen, daß es mich angreift und ich mich dabei wie ein Magnetisierter befinde, da der Mund von Dingen spricht, von denen er eigentlich nichts weiß und nichts denkt.

Diehl. Und ist dir das bei allen Arten von Komponieren gleich?

Ich. Nein, doch nicht ganz, die sogenannten eigentlich strengen Kunstarbeiten, als Fugen usw., halten mich mehr ab, beides zu vereinen.

Diehl. Das ist kurios, denn ich sollte denken, just bei dem Zeug brauchte man am wenigsten seine Einbildungskraft zusammen zu nehmen und dafür nur seinen Kirnberger[336]), Fux[274]), Wolf[337]) oder wie die Tiere alle heißen, gehörig im Leibe zu haben.

Ich. Ach, eigentlich tut es einem bei diesen abstrakten Arbeiten am nötigsten, das Gefühl als Leitstern zu haben,

damit man nicht durch die Schulgelehrsamkeit und ihre Künste sich in den trockenen Sand der Langenweile leiten läßt.

Diehl. Da du jetzt so vernünftig mit mir sprichst, machst du wohl keine Fugen?

Ich. Daß ihr Laien die armen Fugen nicht ungeschoren lassen könnt — nein! ich habe eben ein Lied komponiert.

Siebentes Kapitel. 1811

Dem Gesellschaftszirkel entronnen, betrete ich mein stilles, einsames Zimmer, und wohltätig umfaßt mich die Öde, die mir wenigstens erlaubt, den selbstauferlegten Zwang abzulegen, der mein Inneres vor der Welt verschließt, — der, durch Kampf mit den Verhältnisstürmen errungen, zu einer äußeren Ruhe sich formte, so, daß Wenige unter meiner freundlichen und vielleicht sogar fröhlichen Hülle den Gram suchen werden, der mich verzehrt und meinen Geist und Körper benagend aufreibt.

Nur unter dem Drucke hebt sich die Welle, nur gedrückt zeigt die Stahlfeder ihre Schnellkraft, und die ungünstigsten Verhältnisse und Lagen nur gebaren große Männer. — Dann steht die Anwartschaft auf Großes fest begründet in mir, denn nie hat wohl ein Sterblicher sich widerlicher, unterdrückenderer und talentlähmenderer Umstände zu rühmen gehabt, als ich. Bei den kleinsten wie bei den bedeutendsten Unternehmungen meines Lebens warf mir das Schicksal feindliche Dinge in den Weg; und gelang mir je etwas, so waren gewiß die überstiegenen Hindernisse, überwundenen Schwierigkeiten unglaublich und verbitterten den Genuß. Eine beinahe förmliche Stumpfheit gegen alle Schicksalsschläge ist der einzige Gewinn, der noch das höchst zermalmende Gefühl mit sich bringt, daß selbst die Freude keinen reinen Eindruck mehr auf mich zu machen imstande ist, weil gespensterhaft die feste Überzeugung mit

ihr Hand in Hand vor mich tritt, daß ich sie nur verbittert genießen kann. Vom Mutterleibe an beschrieb mein Lebenspfad andere Linien als die eines jeden anderen Menschen. Ich erfreue mich nicht der Erinnerung froh durchgaukelter Kinderjahre; kein freies Jünglingsleben erhob mich. Im Alter des Jünglings stehe ich da, an Erfahrung ein Greis, alles durch mich, alles aus mir, nichts durch andere. Ich habe nie geliebt, denn nur zu bald zeigte mir immer meine Vernunft, daß alle Weiber, von denen ich Tor geliebt zu sein wähnte, nur aus den erbärmlichsten Antrieben mit mir spielten; die eine liebelte mit mir, — weil ich vielleicht der einzige Mensch unter 40 Jahren im Orte war, die andere lockte die Uniform, und die dritte glaubte vielleicht mich zu lieben, weil sie das Bedürfnis zu liebeln hatte und der Zufall gerade mir den Eintritt in ihren häuslichen Zirkel verschaffte. Mein Glaube an die Weiblichkeit, von der ich ein hohes Ideal in der Brust trage, ist dahin, und also auch ein großer Teil meiner Ansprüche auf menschliches Glück. Wenn ich nur je eine fände, die sich wenigstens die Mühe geben wollte, mich so geschickt zu betrügen, daß ich ihr glaubte. Wie dankbar wollte ich ihr auch beim Erwachen dafür sein.

Ich fühle es, ich muß lieben, ich bete die Weiber an und hasse, verachte sie — ich kannte nur die zarten Bande der Bruder- und Schwesterliebe, meine Mutter starb mir früh, mein Vater liebte mich überzärtlich, und trotz aller Achtung und Liebe, die ich ewig für ihn hege, entzog ihm dies mein Vertrauen. Ich fühlte ihn manchmal schwach gegen mich, und diese Liebe verzeiht sich nie.

Freunde glaubt' ich gefunden zu haben. Die Gewohnheit meines Umgangs hatte sie an mich gefesselt; wir trennten uns, — und ich war vergessen. Ich warf mich der Kunst in die Arme, betete die großen Künstler abgöttisch an und fand sie endlich bei der gesuchten Vertraulichkeit mit ihrem

Göttertume beinahe zu mir herabgezogen. Die Meister widersprachen sich, was sollte der Lehrling tun? Lägen nicht in dir, göttliche Kunst, die Regeln, dich zu fassen, ich wäre verloren gewesen. Und du, meine einzige Erquickung, mein alles, auch du kannst feindlich vor mir stehen und mich, indem ich glühend dich umfasse, im Gefühle meines Nichts vor dir zu Boden stoßen! Herkuleskleid der Menschheit, alles umengende Verhältnisse, ihr seid es, die mich mit mir, mit meinen Freunden, der Kunst und Gott entzweien; indem ich euch Allgewaltigen mich füge, zernichte ich mich, indem ich lache, vergehe ich, und bei einem Bonmot spreche ich mein Todesurteil.

Kurz, Erbärmlichkeit ist das Los des Menschen, in nichts der Vollkommenheit nahe, stets unzufrieden, uneinig mit sich selbst, ist er ein personifiziertes schwankendes, immerwährendes Treiben, ohne Kraft, Willen, Ruhe. Denn das Momentane aller dieser Dinge als Erscheinungen ist nicht zu rechnen, und selbst diese Äußerungen, die aus der Fülle meines Ichs kommen, sind der Beweis davon.

Achtes Kapitel.

(Don Juan)

Das Parterre war ziemlich besetzt, die Logen leer, und das bewies mir augenblicklich, hätte ich es auch nicht schon gewußt, daß etwas Gutes aufgeführt würde. Ich pflanzte mich in die Mitte neben ein paar Menschen, von denen ich am wenigsten Störung erwartete, indem der eine, das Kinn auf seinen Stockknopf gestützt, verstohlen, als gehöre er nicht hierher, alles von der Seite betrachtete, durch manchen Seufzer, wenn so ein junger Brillen-Mosje vorbeischwebte, sein Bedauern und Erstaunen verbarg und durch seinen Anzug und ganzes Wesen, das dem Zuschnitte einer Bravourarie aus Leos[338]) Zeiten entsprach, mir bewies, daß

er um fünfzig Jahre früher als ich geboren sein müßte. Mein anderer Nachbar, mit markierten Gesichtszügen, funkelnden Augen und in schwarzer Perrücke, mußte in Italien gewesen sein, denn, über das lange Warten ungeduldig, brummte er manche Gebet- und Fluchformel vor sich hin und bezeigte sich nur zuletzt, als es ihm zu arg ward, als guter Deutscher durch ein ehrliches Kreuzdonnerwetter.

Randbemerkungen beim Entwurfe des Plans zu „Tonkünstlers Leben“ 1817

Kiesel. Weltwellen machen ihn rund, bis das Moos der Liebe ihn fest hält.

Data zum musikalischen Arbeitshaus: Der Sachsenspiegel schreibt von herumziehenden Musikanten: einen Musikanten muß man nicht unter ehrlichen Leuten dulden.

Bekanntschaft Diehls. Türe zuschlagen; es fällt jemand die Treppe herunter und auf ihn, rafft sich schnell auf, umarmt ihn aufs feurigste, dankt für das Glück, das er gehabt, auf Felix zu fallen. „Mein Herr, sind Sie toll oder halten Sie mich für einen Narren? Wer sind Sie?“ „Ich, ich bin mir gar nichts; aber darf ich fragen, wer Sie sind?“ Ich, seufzend: „Auch eigentlich nichts. Doch nennt man gewöhnlich Leute meinesgleichen Künstler. Ich mache auch Kunststücke, z. B. einen Verleger zum Bezahlen zu bringen und dergleichen — wenn es Ihnen gefällig ist, fangen wir gleich bei dem zweiten Jahre unserer Bekanntschaft an usw.“

Kapellmeister Strich, der alles streicht.

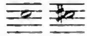
Zischen aus dem Prager Parterre.

Die krittelnden Hörer, die endlich ihre Ohren zu einer Art von Skelettierwerkzeugen geformt haben, wo das Empfangene augenblicklich des Blütenstaubes beraubt, auf Mark und Knochen durchwühlt wird, um sich dann später gelegentlich allenfalls beim Zahnstochern einem gründlichen

wohlerlaubten Enthusiasmus zu überlassen oder wenn es nötig, ihn erst selbst zu arrangieren.

Italienische Cadenzen, ein Gerüst, an das der Sänger seine besten Pretiosen hängen kann und sie nach Wohlgefallen schmückt. Das schwarze Gerüst bei einer Illumination.

Diehl entwirft den Plan zu einem musikalischen Zucht- und Arbeitshaus.

Kapitel mit Notenbezeichnungen  usw., die am Ende, wenn er sein Leben überblickt, in einen Choralschluß endigen und vorher einen Zirkelkanon bilden, der vor- und rückwärts dasselbe gibt. Bild des menschlichen Lebens überhaupt.

Mein Stil kommt mir bunt und, weil er seinen Gegenstand erschöpfen möchte, etwas preziös und bombastisch vor. Doch kann ich mich nicht von ihm trennen, so sehr ich eines Goethe, Schlegel, Tieck[339]) Klarheit ehre und innig liebe. Es mag vielleicht just das Musikalische in mir sein. Die vielen bezeichnenden Beiwörter sind fast das, was das Instrumentieren einer musikalischen Idee ist, von der ich mir bewußt bin, sie ganz so wirkungsvoll, als ich mir sie denke, wiedergeben zu können, was mir aber beinahe nie von den Ideen gelingt, die ich durch die Sprache einem zweiten verdeutlichen möchte.

Das Schwerste ist, den Beifall des Toren zu ertragen, und man kann sich geduldig auspfeifen lassen, während man bei dem Bravo des Unverständigen ihn gern hinter die Ohren schlagen möchte. Wer das verwinden und hinunterschlucken kann, hat es schon weit in der Selbstverleugnung und Weltklugheit gebracht, und ich gratuliere.

1816

Bezeichnung gewisser Kunst- und Zeitepochen durch sich überall ähnliche Formen und Gebräuche im Leben

und der Kunst. Beinahe auf einige Takte, Verse und Zeremonien zu reduzieren, z. B. erste Epoche, vor Luthers Zeit. Durch scharfe Zeichnung, kurz, halb Karikatur deswegen. Alles Alte steif und ehrenfest, pedantisch, wie die Reifröcke. Tänze ebenso. Das Eckigte und Hölzerne, Spitzige, wie die alten Kommoden, und die Giguen, Sarabanden usw. im Gegensatze zu den neuesten, bacchantischen, gleich wollüstigen, übermütigen Tänzen.

Zweite Epoche. Sebastian Bach. Künstlichkeit. Zirkel-, Spiegel- und Umkehrungskanons. Lange Ritornells, lange Manschetten; eckige Tische und Kommoden, künstlich ausgelegt. Eckige Stimmführung und Steifheit ohne Melodie. Augenmusik. Gedichte ohne R(eim). Quartett auf den leeren Saiten. Alte Formen grandios, z. B. Bachs Magnificat. Wie alte Kirchentürme.

Kurze Epoche mit Geßner[340]) usw., von Pleyel[203]) und zum Teil Haydn. Scheinbare Unverständlichkeit Klopstocks und Mozarts.

Dritte Epoche. Schnelle Kriege, schnelle Tempos, Vorstellung des alten und neuen Allegro, wie sie aneinander vorbeilaufen. Mystik und Romantik in Dichtkunst und Musik. Komisches Beispiel: Isegrim.

Gedanken und Notizen für den Roman

Trennung des Theoretischen und Praktischen. Das Letztere muß von Jugend auf uns angeboren und miterzogen sein, als zur Natur und dem Leben gehörig, und später, wenn der Verstand ohnedies reifer wird, darf er urteilen und wägen und besonnener gehen.

1818

Es ist doch etwas ganz Eigenes im Leben, daß man so oft gegen die, die man am liebsten und festesten im Herzen trägt, sich solcher Fehler schuldig macht, da man

doch bei gewöhnlichen Menschen und Geschäften so gern flink bei der Hand ist, mit umgehender Post zu antworten. Ginge es mir allein so und allein dir gegenüber, so würde ich das mir unbegreiflich und unverzeihlich finden; aber da das vielen meiner besten Freunde so mit mir und mir so mit ihnen geht, so glaube ich wohl zu fühlen, worin es eigentlich sitzt. Dem halb und ganz Fremden nähert man sich in einmal festgestellten Formeln, sagt ihm nichts mehr und nichts weniger als eben zu der besprochenen Sache nötig ist, und somit ist alles abgetan. Nicht so dem Freunde. Ihm etwas halb zu geben widerstrebt dem liebenden Gefühle. Man will ihn ganz mit sich leben lassen, ihn in den Freuden- und Leidenkreis führen, der uns umgibt. Für ihn scheint uns jede Kleinigkeit wichtig, und am Abend eines jeden Tages möchte man ihm denselben vorlegen können. Je weiter der Raum, der sie trennt, je seltener wird der Ideenaustausch, und haben Umstände uns einige Zeit verhindert, ihnen unser Leben und Sein mitzuteilen, so befällt uns jenes unbehagliche Gefühl, als hätten wir ihnen etwas vorenthalten, was nicht, oder doch sehr schwer, nachzuholen sei, und so kommt es endlich, daß eine scheinbare Kluft entsteht, die schmerzlich genug ist.

Aus Goethes Wahlverwandtschaften: „Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst“.

Das scheinbar abgerissene Phantastische, was mehr Phantasiestück als gewöhnlich geregeltes Musikstück erscheint, ist entweder, wenn es etwas ist, nur ganz bedeutenden Genien möglich — die sich eine Welt schaffen, in der es nur scheinbar bunt zugeht, die aber gewiß den wahrgefühltesten inneren Zusammenhang hat, wenn man sie mitzufühlen imstande ist. Aber in der Musik, deren Ausdruck so viel Unbestimmtes hat, und wo dem individuellen

Gefühle so viel selbst unterzufühlen übrig bleibt, ist es höchstens nur einzelnen ganz gleichgestimmten Seelen möglich, mit dem Gefühlsgange, der sich gerade auf diese Weise entwickelt, gerade diese Gegensätze notwendig findet, gerade diese Meinung allein für wahr hält, gleichen Schritt zu halten. Des wahren Meisters Sache jedoch ist es, hochwaltend über seine wie über andere Gefühle zu herrschen, und das Gefühl, das er aufstellt, festgehalten in sich selbst bloß mit den Farben und Nuancen wiederzugeben, die sogleich ein vollendetes Bild in der Seele des Zuhörers schaffen.

Die wahre Geschichte ist oft das Unwahrscheinlichste und würde im Gewande der Dichtung für ganz unsinnig ausgegeben werden; aber das ist die eigene Bizarrerie des Lebens, daß es das Naheliegendste überspringt und dadurch die Wahrheit zur Fabel stempelt. Man könnte also fast sagen, es sei nicht alles wahr, was wirklich geschehen sei; oder es gibt Dinge, die sich begeben haben, erzählt aber zur Lüge werden.

Das Geschenk einer Sache, die nur einmal vorhanden oder selten ist, erhält dadurch so hohen Wert, weil es wie ein Geheimnis zwischen zwei Liebenden besteht, das vielleicht alle Welt sieht, aber das doch für Besitzer und Geber einen magischen Schleier des süßen Liebesgeheimnisses hat.

Von welcher Wirkung ist dieser Übergang! Ha! nun wird die in drei oder vier, oder gar nur in einem Takte bestehende Modulation genommen und in den geistigen Weingeist gesetzt. Wodurch sie herbeigeführt, warum sie so und nicht anders wirken muß, weil sie so gestellt ist, daran denkt kein Mensch. Es ist so, als wollte man eine einzelne Nase oder glückliche Lichtpunkte aus einem Gemälde schneiden und einzeln als Rarität zeigen. Die Zusammenstellung ist's und nicht die Sache!

Verderbliche Wirkung der Anekdoten von großen Meistern als Schnellarbeiter usw. auf junge Gemüter, und übles Nachäffen usw.

Die Wahrheit ist der sich immer gleiche göttliche Strahl, der sich nur durch die Seelenwolken bricht und dem Prisma der Phantasie seine verschiedenen Farben leiht.

Eitelkeit und Eigenliebe behaupten unter allen Umständen bei den Weibern ihre Rechte, man schmeichle ihnen, wenn und wo man will, selbst unter den traurigsten Umständen: immer schlürfen sie den dargebrachten Weihrauch mit Vergnügen. —

Die bösen Leute, besonders die deutschen Komponisten, wollen der italienischen Oper wohl Arges nachsagen; so behaupten sie z. B., die besten der Italiener hätten gar keine Charakterzeichnung. Doch das ist wohl etwas übertrieben; es fällt doch alles so ins Gehör, und die Melodie geht doch über alles. Es ist wahr, daß bei dieser Oper gerade die Prima Donna das Unglück gehabt, heiser zu werden, daß der berühmte Komponist, um seine besten Stücke nicht zu verlieren, ihre Arie in einen andern Ton setzte, damit sie der Primo Basso vortragen konnte, wogegen die Seconda Donna des Bassisten Arie übernahm, ohne daß ein Mensch ein Vergreifen im Charakter hätte dadurch merken können; aber das ist doch die Schönheit der wahren Musik, die dann gefällt, es mag sie singen wer will, und sie mag aus einem Ton gehen wie sie will, doch stets die wahre ist. Universalität und eine italienische Arie passen zu allem, daher ich behaupte, die italienische Musik ist die erste.

Kompositionsroutine. Gedanken oder die Seele müssen wie ein anderes Glied des Körpers genährt und gezogen werden, um in einer gewissen Form zu denken.

So fehlt es dem Theaterkomponisten ebensowenig an Fähigkeit, gute Sinfonien zu schreiben, als umgekehrt. Das erste Stück einer anderen Gattung ist immer das schwerste, es ist leicht in Nachahmung zu verfallen; hat man erst eins gemacht, seinen Ideengang in dieses neue Modell gepreßt, so geht es; daher Haydn so groß in Sinfonie usw. Alle Melodien bekommen unwillkürlich diesen Charakter, diesen Zuschnitt. Das Genie ist universell, wer es hat, kann alles leisten, Umstände, Zufälle formen es. Es ist nicht möglich, in allen Stilen und Gattungen zu gleicher Zeit groß zu sein, man ist es aus eben diesen Gründen nur periodisch in einem Fache; alle guten Opern kommen einander nahe.

Musikkatalog der beliebtesten Arbeiten:

Die Schöpfung, für 1 Flöte.

Die Schlacht von Austerlitz für 2 Guitarren.

Die Jahreszeiten, für 2 Flageolettchen, arrangiert von A. E. Müller[341]) in Leipzig.

Musikalisches Blumenkörbchen, eine Monatsschrift für gebildete Dilettanten zum Selbstvergnügen am Klavier oder Forte-Piano, enthaltend: Das Finale des ersten Aktes aus der Oper Don Juan, mit gehörigem Fingersatze, für eine Singstimme eingerichtet.

Die „Leonore“ von Bürger und die Kindesmörderin von Schiller, nach bekannten Volksmelodien arrangiert.

Ein Stern ist das auf den Rock genagelte Patent, alles, was man sagt, mit einer Verbeugung beantwortet zu sehen.

Nur der innig harmonisch verwandte Ton bringt die Saite zur Erzitterung, er weckt ihr inneres Leben, ohne es zu berühren, ein Glas sprengt der ihm eigene zu stark angegebene Ton. So kann auch des Menschen Herz, triffst du dessen Ton, ergriffen, bewegt, zum Mitklingen, — bis zum Zerspringen gebracht werden.

Liebhabereien. Besonders bewundere ich das Piano und Forte, das jeder sich so zu arrangieren weiß; wenn ich einmal meine Sache gelernt habe, so will ich auch hören lassen, daß ich sie kann.

Italienische Musik. Instrumentation.

Oboi coi Flauti, Clarinetti coi Oboi, Flauti coi Violini. Fagotti col Basso. Viol. 2do col Primo. Viola col Basso. Voce ad libitum. Violini colla parte.

Gedichte
und metrische Übersetzungen

157 Anagramm-Charade ?

Ich bin ein hehres, ernstes Wesen,
Dem wahrer Meister nur gebeut,
Der nun, vor allen auserlesen,
Dem Dienste Gottes mich geweiht.
Denn einfach, fest, und fähig doch der größten
Und schönsten Mannigfaltigkeit,
Entwickelt er in mir allein am besten
Des Wissens wie des Geistes Fähigkeit.

In frühern Zeiten, da die Kunst beinah'
In ihrer Wiege noch gelegen,
Stand ich in meiner höchsten Blüte da,
Und jedes folgte meinen Wegen;
Im „Heilig"[342]) pries ich Gott,
Durch Händel jubl' ich ihm.

Willst du mein Wesen nun ergründen,
Kannst du es ganz in diesen Zeilen finden:

Festigkeit bezeichnet meinen Gang,
Unabänderlich ist der Gesang.
Gegensatz verbindet sich mit mir,
Eins in dem Einem bilden wir.

---

85 Künstlers Liebeswerben 1811

Wer versteht denn die Götterkraft,
Die in mir lebt, die aus mir schafft,
Wonnigen Schmerz und jubelnde Lust
Gießt in jede Brust?

Der Lieb' im Arm',
Für Freundschaft warm,
Der hohen Kunst geheiligt,
Gibt's etwas Größeres noch, so sprich!
Mädel, ich frage dich.

Brauchst nicht zu schrecken, liebes Kind,
Feurig auflodert der Künstler geschwind,
Aber das ist just der klarste Beweis,
Daß er zu lieben weiß.
Mein Sinn ist froh,
Und nirgendwo
Hab' Tränen ich verschuldet.

Mädel, ich schaue an dir
Herrliche Gotteszier;
Frisch und entschlossen sprich:
Junge, ich liebe dich!

Lieben ist auch freie Kunst,
Drum nicht erschleichen will die Gunst;
Liebst du die Kunst nicht auch in mir,
Zieht es mich weg von dir.
Doch, siehst du ein,
Wie hoch und rein
Die Kunst und die Liebe heben,
Mädel, so schau' mich an und sprich:
Junge, ich liebe dich!

158

Trinkspruch ?

Die Frauen sind die Melodie,
Die wahrhaft zeuget Harmonie
Des Lebens.

Des preist sie hoch! Denn ohne sie
Wär' aller Komponisten Müh
Vergebens.

---

15 Der Komponist A—e 1810

Ihr tadelt? Nein, bewundert diesen Mann,
Dem einst kein Gott den Vorzug rauben kann,
Daß selbst im Scheiden von dem Leben
Er nicht den Geist braucht aufzugeben.

---

15 Die Bravour-Sängerin Tembila 1810

A. Von oben herab, von unten hinauf!
Mein Gott, welch ein entsetzlicher Lauf!

B. Man muß es gestehn, daß ihr Trillern gelingt,
Nur schade, daß sie vor Singen nicht singt.

---

15 An den berühmten Variationen-Schmied G—k[843]) 1810

Kein Thema auf der Welt verschonte dein Genie,
Das simpelste allein — dich selbst — variierst du nie.

---

118 An den Buchstaben C 1817

Ob du auch sinnig als Th
Mummst dich in neue Kantusche,
Nimmer kannst du dich verleugnen
Südlich helltönendes C.

Schwimme denn, mutiger Buchstab',
Schwimm' auf der Fläche des Glutstroms!
Leer bist du, leicht genug — winklicht,
Kannst nur die Tinte nicht halten.

10

Zu Voglers Geburtstag

1810

Chor. (Meyerbeer[18])

Willkommen, teurer Vater, hier
In deiner Kinder Reihen,
Wo alle engvereinigt dir
Die wärmste Liebe weihen;
Von einem Wunsche nur beseelt,
Daß dieser Tag sich mehre,
Und oft, mit neuer Kraft gestählt,
Verherrlicht wiederkehre!

Solo. (Gänsbacher[19])

Gebannt an deinen Namen steht
Der Ruhm auf ew'ge Zeiten,
Wenn deine Asche längst verweht,
Wird hoch er sich verbreiten.
Vor dir verband sich so noch nie
Das Wissen mit dem Genius,
Denn Harmonie und Melodie
Eint sich bei dir zu gleichem Guß.
Und mehr, als alles dies, vereint
Der Mensch, der in dem Künstler wohnt,
Und der als Vater, Lehrer, Freund
Hochauf in jedem Herzen thront,
Der keinen, der ihm liebend naht,
Mit Stolz von sich verscheucht,

Der gern sein Wissen früh und spat
Dem Wißbegier'gen reicht.

Terzett. (Meyerbeer)

O möchte Gott es doch verleihn,
Daß uns die Kraft gegeben,
Dereinst als würd'ge Schüler dein
Zu deinem Ruhm zu leben.

Solo. (Gänsbacher)

Die Dankbarkeit nur tut es kund,
Dies kleine Lied der Liebe,
Und froh ertönet aller Mund
Erfüllt von diesem Triebe.

Chor.

Willkommen, teurer Vater, hier,
usw.

---

58 Zu Bärmanns[223]) Namenstag 1815

Wohlauf denn, ihr Geigen, Trompeten und Pfeifen!
Heut müßt ihr euch einmal ganz extra angreifen,
Zu preisen und loben den heutigen Tag,
Der Heinrich den Bärmann zu nennen vermag.

Auf, auf, meine Muse! Ich steig' in den Bügel,
Genier' dich nicht, lauf' nur, ich laß dir den Zügel.
Erkläre ihm durch dein wahrsagend Genie,
Wie hoch er geliebt sei von Menschen und Vieh!

Der Rührung Tränen,
Ein banges Stöhnen
Der Lust
Füllt die Brust!

Zieht auf alle Tränen-Schleußen,
Hier ist nicht die Red' vom König von Preußen,
Nein, nein, von dem Heinrich, dem dicken, dem fetten,
Von Bärmann, dem lieblichen, freundlichen, netten.

O Sonne!!!
O Tag der Wonne,
O Allmacht,
Wie's in mir kracht!

Die Wünsche stürzen in mir übereinander
Wie Fenchel, wie Kümmel und Koriander.
Ich weiß nicht, was ich zuerst sagen soll,
Ich bin sozusagen vor Rührung ganz toll.
Vor allem wünsch' ich ihm 'ne höllische Lunge,
Womit sich verbind' unermüdliche Zunge,
Die Lippen so dauernd wie Elendsleder,
Die Finger so springend wie eine Uhrfeder.

Sodann eine G'sundheit von eigener Art,
Sie sei nicht zu bäurisch, sie sei nicht zu zart,
Auch darf er zu tief nicht ins Alter 'nein rennen,
Mit hundert Jahr', denk' ich, wird er z'frieden sein können,
Wobei (immer jung und gesund wie ein Fisch)
Nie fehle ein tüchtig besozzener Tisch.
Geld wünsche ich ihm nur so viel als er mag,
So zirka ein paar Million alle Tag',
Da kauf' er, was ich ihm zu wünschen vergessen,
Das Übrige leg' er bei Jungfern auf Int'ressen.

Auch wünsch' ich ihm ferner:
Ein' Kopf ohne Hörner,
Eine Brust voller Lust
Und ein Herz ohne Schmerz,
Einen Magen
Zum Ertragen

Von Weinen
Und Steinen.
— — — —
— — — —
Und etwas andres noch,
Ich wag' es nicht zu sagen.
Und etwas andres noch?
Wer wird nach allem fragen!

Und da jeder Triller einst doch schließen muß,
So eil' ich auch mit meinen Wünschen zum Schluß
Und wünsche nur noch, daß er bleib' in der Tat
Der Freund seines wahren Freundes
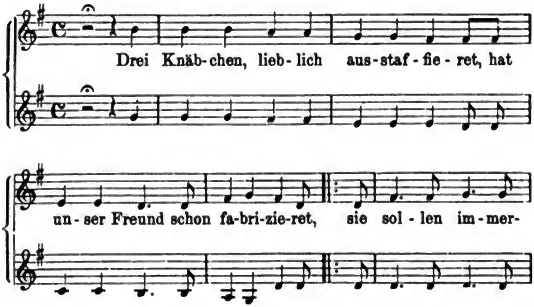
Krautsalat.

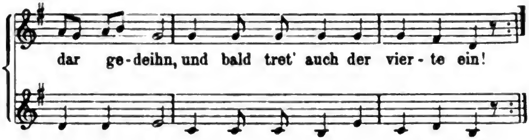
München, den fünfzehnten Juli,
am Namenstag des Klarinettgenie.
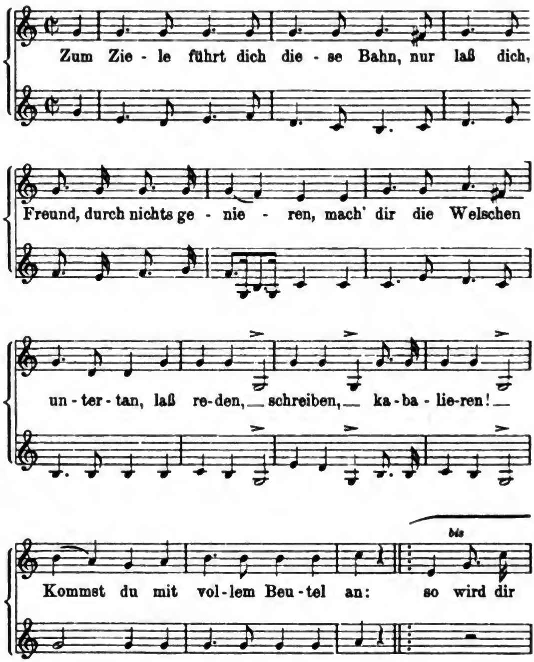
---

59 An Heinrich Bärmann[228]) 1815
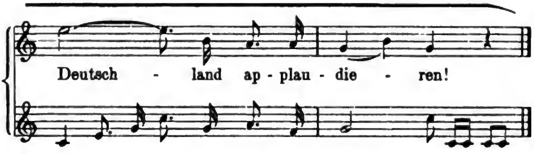
Zu unsres Heinrichs Ruhm und Preis.
(Aber ich bitte mit vielem Fleiß!)



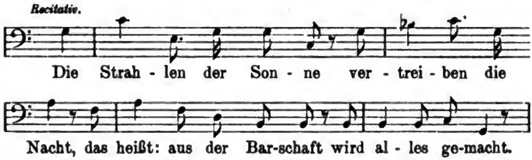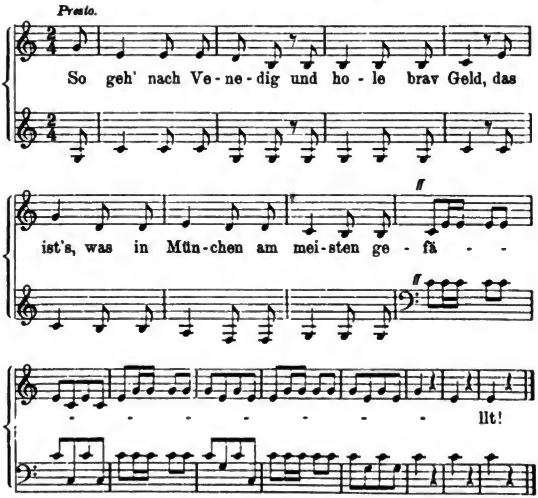


Und während wir um deine Rückkehr weinen,
Bereichre dich mit Ruhm und Edelsteinen!





Soweit seh ich's — kann unser Wünschen frommen —
Noch mit der Kunst und mit dem Künstler kommen.





5 Epistel an Hiemer[16]) 1809

Da Prosa Sie nicht rühren kann,
So fängt mein Brief mit Versen an.
O allgewaltiger Reim-Tyrann!
Der alles, was er will, auch kann,
Erhör' des Komponisten Flehn;
Laß ihm die Krisis nicht vergehn,
In der er, durch dich inspiriert,
So manche Nummer expediert.
Du weißt, die Kunst ist ja ein Weib,
Hat Teufelslaunen in dem Leib;
Ist da der rechte Zeitpunkt fort,
Ist man verlesen, auf mein Wort. —
Zum Teufel, dir ist's Kleinigkeit
Mit deinem dicken Kopf;
Nimm, wo du findst, mit Dreistigkeit
Die Reime bei dem Schopf.
Reim' Herz und Schmerz
Und Sonn' und Wonn',
Laß Herzen brechen
Und Freunde rächen,
Mal Sturm und Graus,
Fluch' wie ein Haus,
Laß ringen, streben, toben, dräun
Und endlich selbst dem Feind verzeihn —
Ich weiß, wenn du nur willst, du kannst!
Man kennet dich, du fauler Wanst;
Begeistre dich bei Lasting schnell,
Laß brausen dann die Dichtungsquell',
Und sieh, ich will ein Waldhorn sein,
Gelingt dir nichts bei Lieb' und Wein!
Und sollt dies alles helfen nicht,
Sollt selbst mein Zorn genug nicht sein,

(Der mir doch half zu dem Gedicht)
Sollt doch noch immer faul Er sein, —
Sollt mich, weiß Gott, der Teufel holen,
Fordr' ich Ihn nicht auf zwei Pistolen;
Nicht eher will ich ruhen, rasten,
Und sollt ich zwanzig Tage fasten,
Kein Mädchen küssen,
Ins Bette p——,
Klavier nicht spielen,
Stets Hunger fühlen,
Nicht singen können,
Das Maul verbrennen —
Kurz, keine Note kennen mehr,
Zugrunde gehn — und was noch mehr —
Bis daß ich freudig rufen kann:
Poetischer Ochsenziemer! —
O Brief! — Dir gleicht kein Gold Arcan
Denn — du bezwangst den Hiemer!

3 Briefe an Franz Danzi[15])

8 1. Alles ist besorgt. 1808

Donnerwetter, was bin ich erschrocken,
Als ich vermerkte an den Hausglocken,
Daß wieder ein Brief an mich da sei;
Ich dacht', es wär' so eine Dammerei
Von irgend einem edlen Schuldherrn,
Und die hör' ich bekanntlich verflucht ungern.
So aber war ich um so mehr überroschen
Und zahlte mit Freuden meinen Groschen.
Euer Brief hat mich sehr amüsoren,
Ich kratzt' mich alsobald hinter den Ohren

Und rief den treuen Gehann herbei,
Erklärte ihm, wovon hier die Rede sei,
Lobte im Suchen sein großes Talent,
Und fix wie der Teufel war er davon gerennt,
Denn ich sagt ihm, er müsse gar sehr sich beeilen,
Und am besten (wo möglich) in zwei Hälften sich teilen.

Bevor nun die ersehnte Nachricht ankommt,
Bin ich (als im Beantworten prompt)
Zu dem nur mir eigenen Schreibtisch geronnen
Und habe einstweilen zu schreiben begonnen.

Das ist wahr, der Gehann ist ein ganzer Kerl,
Flink und schnell wie'n Schokoladen-Querl,
Kaum war eine Stunde ins Land gekrochen,
Hatt' er schon zwei Zimmerchen ausgerochen.
Das eine ist nicht groß, doch's zweite ist klein,
Inzwischen gehn viel geduldige — hinein,
Und wenn am End' alle Stricke zerreißen,
So werden Rapunzel und ich uns nicht beißen;
Ich hab' ein' chinesischen Hofrat[186]) im Haus,
Der fuhr um die Welt herum, 's ist gar ein Graus —
Nun kann ich denn so einen Herrn einquartieren,
So wird ein Kapellmeister mich auch nicht genieren.
Mit einem Wort, alles ist gut eingerochen
Tragen's nur gefälligst heraus Ihre Knochen,
Denn was meiner Anstalt die Krone verleiht,
Ist, daß es von meinem Palaste nicht weit —
Sobald Ihr in unserer Stadt angekommen,
So wird bei mir erstens der Abtritt genommen,
Dann könnt Ihr Euch drehen und wenden nach Lust,
Indem Ihr verzehrt eine kälberne Brust,
Denn Hunger auf Reisen beständig tut quälen,
Und Wein wird den Sängerinnen auch hier nicht fehlen.

Finaliter also, Ihr dürft nur erscheinen
Und einstweilen Tränen der Dankbarkeit weinen,
Denn alles, was nötig, besorgt in der Tat
Der immer Euch liebende Freund

Krautsalat.

Ludwigsburg, in demjen'gen September,
Der zwei Monat früher kommt als der Dezember.
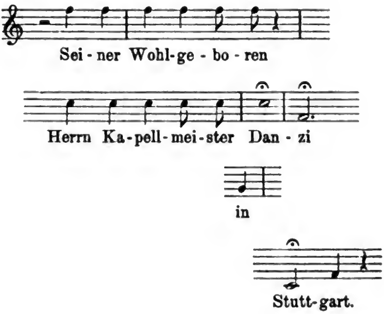
27 2. Allerliebster Herr Kapellmeister. 1811
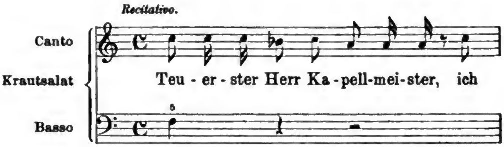
Allerliebster Herr Kapellmeister,
Der Unterschriebene (Weber heißt er)
Und ein Herr Bärmann[223]), wohlbekonnen,
Haben gestern die ganze Welt durchronnen,
Um Sie zu sehen, zu sprechen, zu hören
Und ein gescheites Wort von'm zu begehren;
Doch mocht man auch rennen nach vorn und nach hinten,
Der Musje Rapunzel war nirgends zu finden.
Deswegen war ich heut' schnell resolvoren
Und nehm meinen Federkiel bei den Ohren,
Um schriftlich mir anzufragen bei Sie,
Wo S' speisen tun heut in der Früh'.
(Das heißt heut mittag, Sie verstehen mich ja,
Das Früh' ist nur wegen des verdammten Reimes da).
Ob beim Scheidel,
Oder beim Speidel,
Im schwarzen Adler,
Oder beim Stadler,
Im goldenen Hahn,
Oder faulen Zahn,
In einem Privathaus,
Oder gar in der Filzlaus —
Das ist, was wir gerne wissen täten,
Damit wir auch die Plessur hätten,
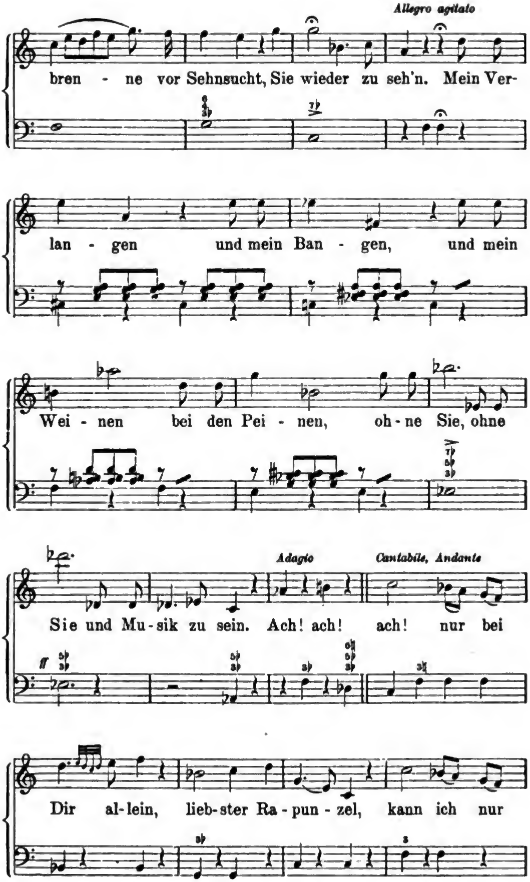
Mit Ihnen zu speisen an einem Tisch,
Ist übrigens egal ob Fleisch oder Fisch.
Haben also die Güte mir das sagen zu lassen,
Den **Bärmann** werde ich bei den Haaren fassen.
Und so hoff ich, sollen wir heut auf Erden
Noch vor Freuden etwas Weniges des Teufels werden.
Sollten Sie aber gar schon engagiert sein,
Würd' ich etwas fluchen, wie 'n wildes Schwein,
Würde mir vor Kummer die Haare ausraufen
Und vielleicht noch gar in Bock ersaufen.
Drum bestimmen Sie unsern Lebenswandel
Durch ein Wort an Ihren Freund
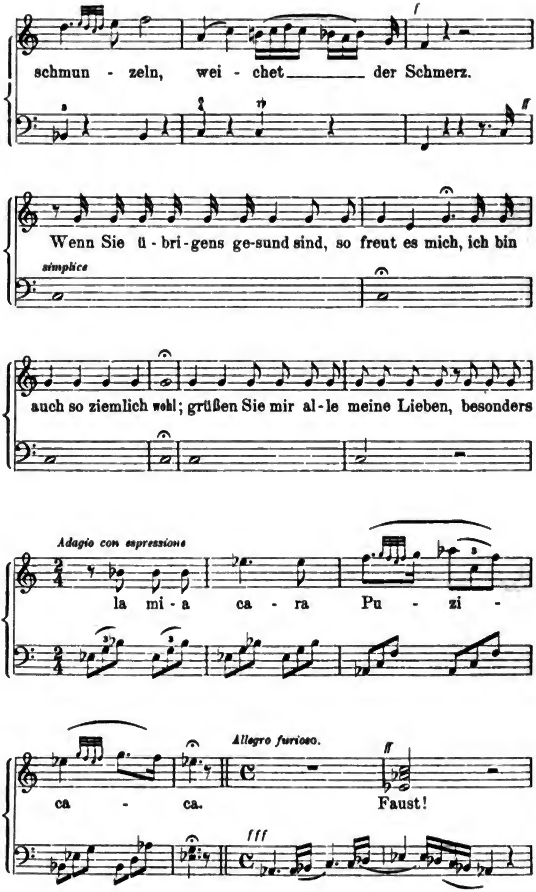
Mariandel.
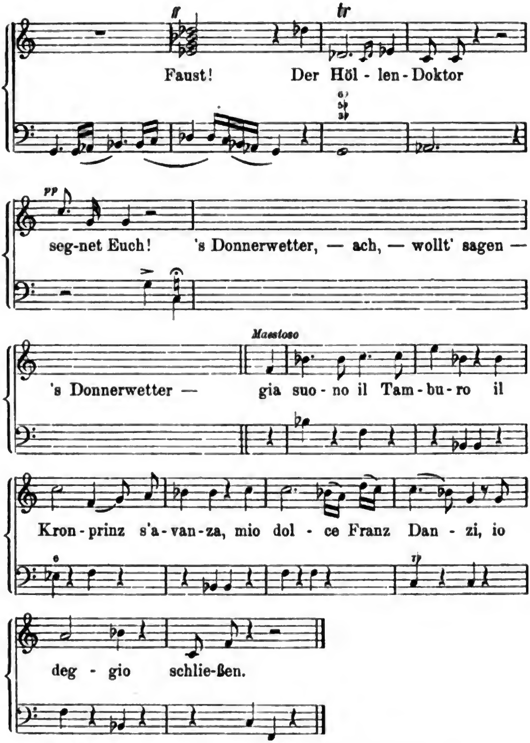
2 3. „Ach, nur bei dir allein —" 1808






Allegro agitato
bren - ne vor Sehnsucht, Sie wieder zu seh'n. Mein Ver-
lan - gen und mein Ban - gen, und mein
Wei - nen bei den Pei - nen, oh - ne Sie, ohne
Adagio
Cantabile, Andante
Sie und Mu - sik zu sein. Ach! ach! ach! nur bei
Dir al - lein, lieb - ster Ra - pun - zel, kann ich nur


f
schmun - zeln, wei - chet der Schmerz.
ff
Wenn Sie ü - bri - gens ge-sund sind, so freut es mich, ich bin
simplice
auch so ziemlich wohl; grüßen Sie mir al - le meine Lieben, besonders
Adagio con espressione
la mi - a ca - ra Pu - zi -
ca - ca.
Allegro furioso.
ff
Faust!
fff
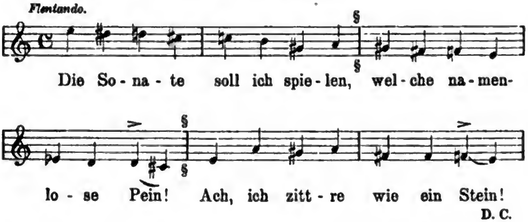


Ludwigsburg, den 15. Juni 1808.

Verrharre mit schuldigstem
Reh-Speck
Eier Woll gebohrten
übergebener Diener
Krautsalat.

8 „Als mir [Gottfried] Weber[21]) schrieb, ich solle seine neue Sonate abends spielen“ 1810

Kanon für drei Singstimmen



Doch was die Götter beschließen,
Darf keinen Menschen verdrießen.
Und dieser Beschluß verdrießt mich ja nicht,
Er lacht mir sogar noch ins Angesicht.
Drum schwör ich beim wütenden Eber:
Es trockne zu Pech meine Leber,
Erscheint nicht zur Stund

Euer Weber.

Geschrieben nach einer lustigen Nacht,
Und daher mit einigem Kopfweh vollbracht.

149 An die zur Kur in Schandau weilende Gattin 1821

Guten Morgen, mein allervortrefflichster Muckel,
Ich weiß es, du liegst noch fest unterm Bettduckel,
Ich aber bin schon bei der Hand,
Weil der Husten mich aufzustehen ermahnt.

Was ich dir hier schicke, das weißt du ja! Eh?
Es ist halt a Zucker und a Kaffeeneh!
Geschlafen hab' ich passabel, gottlob,
Der Husten ist auch nicht mehr so teuflisch grob.
So wird sich ja alles zum Guten lenken,
Wird nur der Muckel stets fort an mich denken,
Recht brav sein, mich lieb haben fröhlichen Muts,
So tut er sich selbsten und mir alles Guts.
Jetzt kann ich nicht länger ins Schreiben versinken,
Denn meinen Kaffee muß ich auch noch erst trinken.
Sehn drum die Verse noch sehr nüchtern aus,
So mache sich nur Herr von Muckel nichts draus.
Es liebt dich doch ewig und treu in der Tat
Dein Carl (heute kein Krautsalat).

---

138 Simson an Delila 1819

Bei einem Maskenfeste.

Delila, dich muß ich schauen,
Grausamlichste aller Frauen,
Hab' ich das um dich verdient,
Daß du mich so schlecht bedient;
Du, die ich zum Lieb erküre,
Schneidst mir ab die Chevelure?
Gibst mich in Philisterklauen,
Und ich soll dir jetzt noch trauen?
Und wohl gar auch etwas schenken?
Ja, ich werde mich bedenken.
Hat sich dir denn ganz entneiget,
Wie sich meine Minn' erzeiget?
Als ich suchend hoher Deutung
Rätsel aus der „Abendzeitung“,

Blümlein, Lüftlein von der Wiese —
Verse, lang und scharf wie Spieße,
Und dann endlich hingeschmolzen
Ich, von deiner Blicke Bolzen,
Abends sang als wie ein Narre
Gazza ladra[345]) zur Gitarre.
Delila, du delirierest,
Wenn du das nicht respektierest!
Und daß ich dich so umsternet,
Dafür hast du mir entfernet
Lockenschmuck vom Haupte gar,
Kurz, du schnittst mir ab die Haar'!
Doch der ist ja nie geboren,
Den die Weiber nicht geschoren,
Drum muß ich nach Schicksals Fügen
Auch dem Schicksal unterliegen;
Da du aber gar vermessen
Aller Attention vergessen,
Mich so tätest raufen tun,
Ärger als die Magd das Huhn,
So erlaub' der Rache Wüten,
Dies Rasierzeug dir zu bieten,
Mög' es mit geheimen Banden,
Die sich innerlich umwanden,
Fesseln dein'n Erinn'rungston
An den Feind und Freund Simson.

---

129 Rezept zu einem Drama 1818

Nimm viel Schicksal!
Geister ohne Zahl,
Meng's mit Rittern.
Laß zersplittern

Sieben Leiber
Junger Weiber.
Schraub's zu Reimen,
Laß es leimen,
Durch Maschinen
Flugwerk dienen.
Kurz, wirf alles durcheinander,
Mäusedreck und Koriander,
Knall und Fall,
Reiß und beiß.
Ächz' mit Blümelein,
Jammerkäuzlein
Laß' 'nen Ton drein,
Muß dabei sein.
Dann zum Klatschen,
Händepatschen,
Siehst du Massen
Sich erfassen.
Aber ob es morgen lebe?
Das der Himmel gnädig gebe!

---

139 Zu einem Kristallhumpen 1819

Sehnsuchtsvoll nach Frauen blick' ich,
Doch für sie bin wohl zu dick ich.
Unanständig möcht' es scheinen,
Wollten sie sich mir vereinen;
Und je mehr sie Geist mir schenken,
Kann man ihnen es verdenken.
Drum bin ich nach Brauches Art
Nah gebracht der Männer Bart.
Da könnt' ich von Deutschtun singen,
Wenn mich die gehörig schwingen.

Wem nun auch in dieser Nacht
Mich das Schicksal zugedacht,
Sagen will ich frei und frank
Meinen Neujahrwunschgedank':
Herre, dem ich zugefallen,
Laß dir's Fallen nicht gefallen;
Mög' dein Glück wie ich so rein,
Nur nicht so zerbrechlich sein!

---

57 Der Braut bei Überreichung eines silbernen Punschlöffels 1814

Ich bin ein arm Christkindelein,
Bring nur ein kleines Löffelein;
Doch ging's nach meinem Herzelein,
Müßt's tausend Zentner schwerer sein.
Drum nimm, geliebtes Muckerlein,
Was kommt vom Herzen, gut und Dein.

---

102 An die Schauspielerin Frau Allram 1816

Der braven schwarzen Mutis,
Die seltner bös als gut is,
Wenn ihr auch die Geduld riß,
Doch in den Apfel einbiß —
Den Hut bekommt vom Dicken,
Vom Magern was zum Stricken,
Von gutem Herzen beides:
Tu Sie sich nur kein Leides,
Wenn Sie die Verscher lieset
Und Sie etwas verdrießet;

Sind nicht vom Zuckerbacher,
Auch nicht vom Handschuhmacher,
Gewöhnlich bei Ihr heißt er
Der wilde Kappelmeister.

159 Verspottung des eigenen Versemachens ?

Stürze sturmstark stracks wieder zu,
Prächtig, machtreich, Sprachstrom du!
Bügel-, zügellos! Ziehe aus!
Rhythmisch festreich ist mein Gebraus!
Kämpfend, krampfvoll füllt sich der Mund,
Schlingend, schlängelnd sträubt sich der Schlund.
Verse, wer sie hört, zittert nur,
Gräßlich Gruftgraun folgt ihrer Spur.
Bangest, bäumst baß dich, Pegasus, hoch —
Trugst traun traurigern Reiter nie noch,
Chaisenträgerprosa kaum wert.
Schicksal schickt's scharf! Schnell, o Pferd!
Angstschweiß brandheiß gleist Wang' ab!
Sprache — renkst, schränkst, kränkst ihn ins Grab!

Ja, wer heißt mich denn Verse versuchen?! — Versuchet die Götter nicht, oder die Reime und Füße rücken als Eumeniden dir entgegen mit sinnverwirrenden Schlangenhäuptern. — So geht's; wer andrer Leute Kinder unberufen tadelt, erfährt das größte Leid an den eigenen; was ich je an schlechten Versen schlecht gefunden, zahlt sich mir doppelt heim in den eigenen Kindern. — Wie sie mich anstarren, stier, stürzend, ungelenk sich überpurzelnd — — —

Übersetzungen aus dem Italienischen

19 **1. Quel ruscelletto** 1810

Rieselnde Quelle,
Freundliche Welle,
Fern zu dem Meere
Eilest du hin.
Murmle dann leise
Nach deiner Weise
Von meinem treuen,
Liebenden Sinn.

Fliegender Sänger,
Fühlst du der Liebe
Fesselnde Triebe?
Frei sind die Flügel,
Doch nicht dein Herz.
Du flötest Töne
Für deine Schöne,
Die von dir ferne
Noch weilt in Schmerz.

19 **2. Non far la smorfiosa** 1810

Jetzt sei nit so sprödig,
Lisettl mi Schatz,
I bin ja so büllig
Und nur en Schmatz.
Was Teufel, was machst denn,
Du schaust mi nit an,
Ahi, ahi, i g'schlagener Mann.

O Hitze, o Schmerze,
O Feuer, o Brand,
O tröste mein Herze
Und reich mir dei Hand.

Nein solchen Spektakel
Ertrag i nit mehr,
Ahi, ahi, i lieb' dir zu sehr.

Ein einziges Schmatzerl
Von dir will i hab'n,
Drum gib mir dein Tatzerl,
Sonst kannst mi begrab'n;
Jetzt sei nit so gremli,
Du siehst wie i rehr —
Ahi, ahi, gib's Göscherl doch her. :,:

11

3. L'amero, saro costante 1810

Ewig treu beständig lieben,
Heiß durchglüht von reinen Trieben,
Atmen nur zu ihrer Lust,
Von der Teuren stets umgeben,
Nur in ihren Blicken leben:
Füllt mit Seligkeit die Brust.

11

4. Piangero 1810

Beweine nicht mein herbes Leiden,
Wenn das Schicksal dich mir raubet;
Glaube fest, daß selbst im Scheiden
Ewig du die Meine bleibst;
Und versenkt in süße Schmerzen
Diese Trennung meine Seele,
Denke, daß in diesem Herzen
Trost durch deine Treue lebt.

11

5. Ah ramento 1810

Kannst du treulos es vergessen,
Daß du Treue mir geschworen!
Hör' mein Flehn, geliebtes Wesen,
Kehr' in meinen Arm zurück!

Welche Qual stürmt auf mich nieder,
Keine Hoffnung strahlt mir wieder!
Für was trag' ich dieses Leben,
Raubst du mir der Liebe Glück?!

11 **6. Io lo so** 1810

Ja, ich fühl's, daß deine Schönheit
Mich mit ew'ger Lieb' erfüllet,
Und daß nichts die Sehnsucht stillet,
Die in meine Seele drang.
Ich nur war's, der heitre Felder,
Rosenfluren, dunkle Wälder
Der Geliebten Namen lehrte,
Ja, zu wiederholen zwang.

Anmerkungen

1) als Sohn Franz Anton von Webers (1734—1812) und seiner 1785 ihm angetrauten zweiten Frau Genofeva, geb. von Brenner (1767—1798). Franz Anton, Offizier, Amtmann, Kapellmeister, Stadtmusikus, Theaterdirektor, war höchst unsteten, doch edelmännischen Charakters. Sein größter Wunsch war, in Carl Maria ein musikalisches Wunderkind erblühen zu sehen.

2) Heuschkel (Joh Peter), * 1773, seit 1794 Kammermusikus in Hildburghausen, 1826 in Wiesbaden, war ein tüchtiger Organist und Klavierspieler; besondere Verdienste hat er um die Redaktion einiger Gesangbücher. † 1853 zu Biebrich.

3) Haydn (Michael), * 1737, Bruder Joseph Haydns, bedeutender Kirchenkomponist. † 1806 als Konzertmeister und Organist der Benediktinerstiftskirche St. Peter zu Salzburg.

4) Allgemeine Musikalische Zeitung, gegründet 1798 durch Friedrich Rochlitz[304]), im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

5) Valesi, eig. Joh. Evangelist Wallishauser, * 1735, berühmter Sänger und Gesanglehrer zu München (1801), wo er „alle 14 Tage für angehende Sänger und Sängerinnen eine Vokal- und Instrumentalakademie gab, die für eine vortreffliche Pflanzschule erachtet wurde" [Gerber, Neues Tonkünstlerlexikon 1812]; † 1811.

6) Kalcher (Joh. Nepom.), * 1766, war 1798 Hoforganist in München; er schrieb Messen (ungedruckt) und Symphonien. Ihm, „dem unvergeßlichen, verehrungswürdigsten Freunde", widmete W. die von ihm in München (1800) eigenhändig lithographierten Sechs Variationen über ein Originalthema, op. 2.

7) Kalcher[6]) hob die Kompositionen seines Schülers in einem Schranke bei sich auf; bei dem erwähnten Brande kam seltsamerweise nichts von Kalchers anderem Eigentum zu Schaden.

8) Vgl. W.s Beantwortung von Kritiken über diese Oper S. 359.

9) Dieses Zeugnis steht in Gerbers Neuem Tonkünstlerlexikon (1812), Artikel ‚Weber', zugleich mit einem des Konzertmeisters Otter in Salzburg, welches schließt: Wahrlich — erit mature ut Mozart.

10) Der Arzt Joseph Munding in Augsburg war mit W. in langer Freundschaft verbunden.

11) Georg Joseph (Abt) Vogler, * 1749 zu Würzburg, studierte Theologie in Padua, wo er musikalischen Unterricht bei Vallotti empfing, war auch Schüler Padre Martinis in Bologna, wurde in Rom zum Priester geweiht. 1775 ging er als Hofkapellmeister und Hofkaplan nach Mannheim, machte als bedeutender Orgelvirtuos große Kunstreisen und ward schließlich 1807 Hofkapellmeister in Darmstadt. Er schrieb viele Opern und früher sehr geschätzte Kirchenmusik; als Theoretiker ist er noch heute von gewissem Interesse. In Mannheim waren P. v. Winter[121]), B. A. Weber[78]) und Danzi[15]) und in Darmstadt W. und Meyerbeer[18]) seine hauptsächlichsten Schüler.

W. schrieb Variationen für Klavier über ein Thema aus Voglers „Castor und Pollux", op. 5 (1804) und aus „Samori", op. 6 (1804) und fertigte in Voglers Auftrag den Klavierauszug der Oper „Samori" an. Das Andenken an seinen bedeutendsten Lehrer hielt W. stets heilig. Vgl. S. 229, 321, 323 und 516.

12) W. wollte die Biographie Voglers schreiben. Vgl. das bei 18 Gesagte.

13) W. war nur reichlich ein Jahr bei Vogler in Wien.

14) I. G. Rhode, Freund Lessings, damals Direktor und Dramaturg des Breslauer Theaters und Lehrer an der Kriegsschule. Von der Oper sind nur drei Nummern erhalten; die jetzt verloren gegangene Ouverture arbeitete W. 1811 um und nannte die Umarbeitung „Ouvertüre zum Beherrscher der Geister".

15) Franz Danzi, * 1763, Schüler Voglers[11]), Virtuos auf dem Cello, 1807 Kapellmeister in Stuttgart, 1811 in München, † 1826 als Kapellmeister in Karlsruhe; ein feingebildeter und vorzüglicher Mensch. Er schrieb mehrere Opern, Kirchenmusik, Symphonien und früher beliebte Gesangsmusik. In allen seinen Kompositionen herrscht das Gesangmäßige vor. Danzi gewann auf W. einen starken, überaus fördernden Einfluß, die Freundschaft zwischen beiden Männern löste erst der Tod. — W. widmete ihm u. a. seine Kantate „Der erste Ton", 1808. Das dritte Kapitel von W.s Roman berührt des öfteren das freundschaftliche Verhältnis W.s zu Danzi. Vgl. S. 523, 525, 526.

16) Franz Karl Hiemer, 1768—1822, einst populärer Dichter Württembergs, führte ein wechselvolles Leben als Schauspieler, Offizier, Sekretär pp. Er schrieb dramatische Stücke und Operntexte und ist Librettist von W.s komischer Oper „Abu Hassan" und Neubearbeiter des Textes zu W.s „Silvana". Vgl. W.s poe-

tischen Brief, S. 522. Hiemer ist der Dichter des berühmten W.schen Wiegenliedes: „Schlaf Herzenssöhnchen, mein Liebling bist du!"

17) „Der erste Ton", Gedicht von Fr. Rochlitz[304]), mit Musik zur Deklamation und Schlußchor, komp. 1808, und Ouvertüre zu Schillers „Turandot", neu bearbeitet 1809.

18) Meyerbeer war 1810—12 Schüler Voglers in Darmstadt. Vgl. das bei 18 Gesagte. Siehe auch W.s Aufsätze über M.s „Gott und Natur" S. 242, „Alimelek" S. 123 und „Emma von Resburg" S. 305.

19) Johann Bapt. Gänsbacher (1778—1844), in Wien und Darmstadt Schüler Voglers[11]), als tiroler Offizier tapferer Mitkämpfer im Freiheitskriege, 1823 Kapellmeister am Stephansdom zu Wien, war ein fruchtbarer Kirchenkomponist. Vgl. auch das bei 18 Gesagte und W.s kurze Charakteristik G.s S. 340.

20) Vgl. W.s Auseinandersetzung mit Liebich[61], S. 43.

21) Gottfried Weber, 1779—1839, verdienter Jurist, zuletzt Generalstaatsprokurator in Darmstadt, trat, früh tüchtig musikalisch gebildet, mehrfach als Komponist hervor; als Theoretiker und musikalischer Schriftsteller noch heute von Bedeutung („Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst", 3 Auflagen, letzte 1830—32 in 4 Bdn., u. a.). W. widmete ihm seine 1. Sinfonie in C, op. 39, 1807. Vgl. auch W.s Beurteilungen von Gottfr. W.s Sonate S. 186, Tedeum S. 190, Messe S. 254 und 12 Gesänge S. 179 und 181.

22) Alexander von Dusch (1789—1876), Jurist, 1842 badischer Staatsminister, hat als freisinniger politischer Schriftsteller von Ruf der Gründung des Deutschen Reiches erheblich vorgearbeitet. Dilettant auf dem Cello; für ihn schrieb W. seine Variationen für das Violoncell mit Orchester, 1810; auch komponierte er ein von Dusch gelegentlich von Webers Abschied von Mannheim 1810 gedichtetes, auf ihre beiderseitige Freundschaft bezügliches Lied.

23) † 1832 als Hofkapellmeister zu Mannheim, „ein als Musiker wie als Mensch hochgeachteter Mann" (Schilling).

24) trat als Hornvirtuos und Komponist für sein Instrument hervor.

25) Peter Ritter (1763—1846), tüchtiger Cellist, Kapellmeister in Mannheim, schuf mehrere erfolgreiche Singspiele. Die Melodie des Chorals: „Großer Gott, dich loben wir" ist von ihm. Vgl. W.s Aufsatz über Ritters „Zitherschläger" S. 101.

26) Konradin Kreutzer (1780—1849), Komponist der Oper „Das Nachtlager in Granada", der Musik zu Raimunds „Verschwender" und volkstümlicher Männerchöre. Seine eigenmächtige, gegen W.s Willen geschehne Kürzung der Euryanthe nannte W. „den Carlos aus dem ‚Carlos' streichen."

27) Joh. Tollmann (1775—1829), als Violinist Mitglied der Münchner Hofkapelle, von 1805 ab Musikdirektor der Liebhaberkonzerte zu Basel.

28) Helene Harlas (1785—1818), berühmte Sängerin. Auf ihren Reisen begleitete sie öfters der Klarinettist Bärmann[223]). Für sie schrieb W. die Konzertarie: Non paventar mia vita, op. 51.

29) Sam. Gottl. Auberlen, * 1758, hat Lieder und Choräle komponiert; er veranstaltete die Musikfeste zu Luzern, Zürich und Schaffhausen.

30) Friedr. Heinr. Himmel (1765—1814), Hofkapellmeister in Berlin, nicht unbedeutender Opern-, Singspiel- („Fanchon") und Liederkomponist („An Alexis send ich dich", „Es kann ja nicht immer so bleiben"). Vgl. W.s Aufsatz über „Fanchon" S. 283.

31) Das Konzert war in der Großmünsterkirche.

32) am 21. Aug. 1811 auf Vorschlag H. G. Nägeli's[33]),

33) Hans Georg Nägeli (1773—1836), Verleger und Musiker (Liederkomponist), verfaßte die „Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen".

34) Georg Friedr. Bischoff (1780—1841) war 1816 Musikdirektor in Hildesheim und hat sich um die Veranstaltung mehrerer Musikfeste verdient gemacht.

35) Andreas Romberg (1767—1821), Violinist, 1815 Hofkapellmeister in Gotha, komponierte bedeutende Chorwerke mit Orchester (Schillers „Lied von der Glocke").

36) Bernhard Romberg (1767—1841), Cellist, Lehrer am Pariser Konservatorium, später Hofkapellmeister in Berlin, komponierte für sein Instrument.

37) Mit Louis Spohr befreundete sich Weber gelegentlich seines Aufenthalts in Gotha 1812; als ihm die Hofkapellmeisterstelle in Kassel angeboten wurde, lehnte W. ab und empfahl Spohr, der sie auch erhielt. W. hielt Spohr für den größten Violinspieler. Vgl. auch W.s Einführung in Spohrs „Faust", S. 273,

Spohrs Gattin Dorette, geb. Scheidler, war eine vorzügliche Harfenspielerin.

38) Joh. Simon Hermstedt (1778—1846), bedeutender Kla-

rinettist, den W. 1812 in Gotha kennen lernte. Spohr schrieb für ihn einige Konzerte, W. 1815 ein verloren gegangenes Konzertstück.

39) Heinr. Aug. Matthäi (1781—1835), Violinist und Konzertmeister am Leipziger Gewandhause.

40) Friedr. Anton Dreyßig war aus Böhmen gebürtig und starb 1815 im Alter von 40 Jahren. Weber lernte ihn Febr. 1812 in der Dresdner Gesellschaft Harmonie kennen und besuchte auch die Akademie. Die Dreyßigsche Singakademie ist noch heute eine der angesehensten musikalischen Anstalten Dresdens.

41) Die Zeltersche Singakademie. Karl Friedr. Zelter (1758—1832) ist der namentlich durch seine Freundschaft mit Goethe (Briefwechsel) bekannt gewordene Gründer der Singakademie und der Liedertafel in Berlin; nicht unbedeutender Lieder- und Männerchorkomponist. W. lernte ihn 1812 in Berlin kennen; das stark abfällige Urteil Z.s über den „Freischütz" ist bekannt.

42) Gertrud Elise Mara, * 1749, eine gefeierte, weitgereiste Sängerin; sie starb gänzlich verarmt 1833.

43) Charl. Henr. Häser (1784—1871), vorzügliche Sängerin der Dresdner Hofoper, zog sich nach ihrer Verheiratung 1813 von der Bühne zurück.

44) Mozart schrieb für Prag den „Don Juan" 1787 und „La clemenza di Tito" 1791. Der „Figaro" hatte 1785 eine glänzende Aufnahme in Prag. Mozart äußerte selbst: „Die Prager sind es, die mich verstehen."

45) Georg Benda (1722—1795), der gefeierte Komponist der Melodramen „Ariadne auf Naxos" und „Medea".

46) Joh. Ladisl. Dussek (1761—1812), bedeutender Klavierspieler, schrieb viele Klavierwerke.

47) Paul Wranitzky (1756—1808), Kapellmeister des Hoforchesters in Wien, Opernkomponist („Oberon" 1790), schrieb auch Symphonien und Kammermusik.

48) Adalbert Gyrowetz (1763—1850), fruchtbarer, bald vergessener Opernkomponist („Der Augenarzt" 1811).

49) Friedr. Dionys Weber (1766—1842), Komponist und Theoretiker (Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses, 1830—43, 4 Tle.).

50) = Orchestermusiker.

51) Therese Grünbaum, * 1791 als Tochter des beliebten Singspielkomponisten Wenzel Müller (1767—1835, „Die Schwestern von Prag"), war eine gefeierte dramatische Sängerin, 1813 bis 16 unter Weber am ständischen Theater zu Prag, später in

Wien, wo sie 1823 die erste Eglantine („Euryanthe") sang. Von 1832 ab war sie in Berlin engagiert; sie starb erst 1876. Seit 1813 war sie mit dem vorzüglichen Tenoristen Joh. Chr. Grünbaum (1787—1870) verheiratet, der sich auch als Schriftsteller und Übersetzer (Berlioz' Instrumentationslehre) bekannt gemacht hat. W. komponierte für die Grünbaum die Scena und Aria: „Ah, se Edmondo fosse l'uccisor!" zu Méhuls[163]) „Helene" 1815.

52) „Athalia" von Poißl[231]), „Sargino" von Paer[111]), „Medea" von Cherubini[94]).

53) Julie und Emilie Zucker waren Töchter der berühmten Schauspielerin und dramatischen Sängerin Eleonora Z. geb. Bösenberg (1768—96).

54) Freifrau Eugenie von Biedenfeld geb. Bonasegla, vorzügliche Sängerin, 1783 in Italien geboren und dort ausgebildet, in Wien, Breslau, Karlsruhe und (seit 1816) in Dresden engagiert. [Leipziger Kunstblatt, 1818.]

55) Madame Mieksch, Gattin des berühmten Sängers und Gesanglehrers Joh. Aloys Mieksch (1765—1845), den W. 1820 als Chordirektor der Oper in Dresden anstellte. Später war Mieksch Archivar der Musiksammlung des Königs von Sachsen.

56) Karl Stümer, * 1793, ausgezeichneter Tenorist der Berliner Hofoper, an welcher er später als Gesanglehrer angestellt wurde.

57) Friedrich Gerstäcker (1788—1825), sehr gefeierter Tenorist am Dresdner, später am Kasseler Hoftheater.

58) Joh. Gottfr. Bergmann (1795—1831), Alumnus der Kreuzschule in Dresden, stammte aus ärmlichsten Verhältnissen, ward Kantor in Großenhain und 1816 von Weber an die Hofoper engagiert, wo er durch seine weiche Tenorstimme großen Ruf erlangte.

59) Ludwig Geyer, 1780—1821, Richard Wagners Stiefvater, ein vielseitig begabter, ausgezeichneter Mensch, viel verwendbarer Charakterdarsteller und Sänger am Hoftheater, genoß auch als Maler (Porträtist) einen bedeutenden Ruf. Sein Lustspiel in Alexandrinern „Der bethlehemitische Kindermord" wurde mit Beifall aufgeführt.

60) Eduard Franz Genast (1797—1866), vielseitiger Sänger und Schauspieler, zuletzt in Weimar engagiert, wo er Goethes Freundschaft genoß, trat auch als Opern- und Liederkomponist hervor.

61) Joh. Karl Liebich, um 1773 geboren, bedeutender

Schauspieler und patriarchalischer Direktor des ständischen Theaters zu Prag, allgemein geliebt, † 1816. W. komponierte für ihn einen deutschen Walzer für Orchester (Tedesco) 1816.

62) von Rochlitz[304]) in einem Briefe an W. zuerst gebrauchter, von W. oft zitierter Ausdruck.

63) Franz Clement, Violinvirtuos (Webers Urteil: „Alte Schule, aber exakt") und Komponist, 1780—1842. Weber engagierte ihn als Konzertmeister seines Orchesters in Prag 1813—16. Beethoven schrieb für Cl. sein Violinkonzert. Cl. besaß ein eminentes musikalisches Gedächtnis, das ihn befähigte, den Klavierauszug der „Jahreszeiten" von Haydn frei niederzuschreiben. W. bespricht sein Konzert, S. 80.

64) Joseph Sellner (1787—1843), berühmter Oboist, 1813 bis 16 unter W. in Prag, später in der Wiener Hofkapelle und Lehrer am Wiener Konservatorium, Verfasser einer noch brauchbaren Oboeschule. W. bespricht sein Konzert, S. 66.

65) Karoline Brandt, geb. 1794, ganz vorzügliche Opernsoubrette, 1810 in Frankfurt a. M. und von W. 1813 nach Prag engagiert. Sie wurde 1817 W.s treue, verständige und geliebte Frau und verließ die Bühne gänzlich. W. zog sie bei allen seinen Werken zu Rate („Was meint die Gallerie?"), und ihrem praktischen Blick ist manche heilvolle Änderung zu verdanken. Aus ihrer Ehe mit W. gingen drei Kinder hervor: ein Mädchen (starb noch nicht $^1/_2$ Jahr alt), Max Maria v. W. (1822—81), der Biograph seines Vaters, einer der bedeutendsten Eisenbahningenieure des vergangenen Jahrhunderts, der auch als Dichter nicht unbedeutende Erfolge zu verzeichnen hatte („Aus der Welt der Arbeit" 1865, „Vom rollenden Flügelrad" 1882 u. a.), und Alexander v. W., geb. 1825, † 1844 als reichbegabter, hoffnungsvoller Maler.

66) Vgl. W.s poetischen Brief S. 534.

67) Vgl. W.s Bericht über Sieberts Konzert, S. 63.

68) Regina Lang (1789—1827), tüchtige Sopranistin, Tochter der berühmten Koloratursängerin Hitzelberger, war mit dem Münchner Hofmusiker Theob. Lang verheiratet.

69) Franz Wild, geb. 1792, ausgezeichneter Tenorist, von 1830 ab in Wien engagiert.

70) wohl identisch mit Karl Schikaneder, Emanuel Sch.s Neffe, später Regisseur der Prager Oper.

71) Mad. Eberwein, tüchtige Sängerin am Weimarer Theater, Gattin Karl E.s (1786—1868), des als Komponist Goethescher Lieder bekannt gewordenen Weimarischen Kammervirtuosen.

72) Georg Weixelbaum, geb. 1780, berühmter Tenorist am Münchner und Mannheimer Theater. Seine Frau Josephine, geb. Fantozzi, war eine gefeierte Sängerin; W. intstrumentierte 1817 für sie Rezitativ und Kavatine von Paer[111]): „Von dir entfernt, Geliebter" als Einlage in Méhuls[163]) „Helene".

73) Aug. Ferd. Häser (1779—1844), Bruder der Charl. Häser[43]), 1817 Chordirektor in Weimar, war auch Komponist und Theoretiker (Gesangschule).

74) Wilh. Ehlers, geb. 1774, sehr gefeierter Tenorist, an vielen ersten Theatern engagiert, zuletzt Prof. des Gesanges und Mitdirektor der vereinigten Bühnen von Mainz und Wiesbaden.

75) Wiener Zeitschrift.

76) Ludwig Hellwig (1773—1838) war Vizedirektor der Berliner Singakademie und Komponist der Oper „Die Bergknappen"; vgl. W.s Einführung in diese Oper, S. 312.

77) Joh. Friedr. Reichardt (1752—1814), Kapellmeister unter Friedrich dem Großen, der bekannte Singspiel- und Liederkomponist und musikalische Schriftsteller.

78) Bernh. Anselm Weber (1766—1821), Schüler Abt Voglers[11]), Kapellmeister an der Hofoper in Berlin, schrieb eine Reihe heute vergessener Opern im Gluckischen Stile, auch Singspiele, Kantaten und Lieder. Vgl. W.s Einführung in seine Musik zu Schillers „Eisenhammer" S. 245 und der Oper „Deodata" S. 115. B. A. W. war C. M. v. W. nicht gewogen und suchte 1812 die Aufführung der „Sylvana" in Berlin zu hintertreiben.

79) Franz Lauska (1764—1825), ausgezeichneter Klavierspieler und Klavierlehrer in Berlin, schrieb unter Clementis[205]) Einfluß viele Klavierwerke. W. schätzte ihn als Menschen sehr hoch und widmete ihm „en marque d'estime et d'amitié" seine große Sonate in As-dur, op. 39, 1816. Vgl. W.s Kritik von L.s Sonate, S. 188.

80) Friedr. Wollank (1782—1831), Jurist, Opern- und beliebter Liederkomponist. Er war mit W. sehr befreundet und gehört zu den „Baschkiren"; vgl. W.s Brief an den Berliner Freundeskreis S. 421.

W. widmete ihm 6 Gesänge für Männerchor; Wollank fertigte den Klavierauszug von W.s Hymne „In seiner Ordnung schafft der Herr".

81) Sir Julius Benedikt (1804—1885), Sohn eines Stuttgarter Bankiers, Schüler von Abeille[183]), Hummel[141]) und (1821 bis 24) Weber, der ihn fast immer um sich hatte und auch mit

auf Reisen nahm, ward ein bedeutender Opern- und Oratorienkomponist. Er hielt sich in Italien, Paris und London auf, wo er sich später dauernd niederließ; war Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft in Liverpool und Leiter mehrerer englischer Musikfeste. 1871 wurde er geadelt. Für die Aufführung des „Oberon" in London schrieb B. Rezitative. Für W.s Biographie waren B.s Mitteilungen ein wichtiger Beitrag.

82) Aloys Fuchs (1799—1853), Konzeptadjunkt im Hofkriegsrat, leidenschaftlicher Handschriftensammler und Musikfreund in Wien.

83) Ignaz Ritter von Seyfried (1776—1841), äußerst fruchtbarer, doch wenig origineller Komponist, Mitarbeiter mehrerer musikalischer Zeitschriften, hat als Herausgeber (von Albrechtsbergers[278]) theoretischen Schriften z. B.) Verdienste. W. war mit ihm befreundet.

84) Die beiden Brüder entstammen einer großen musikalischen Familie. Schon frühzeitig unternahmen sie Kunstreisen, und ihr Weg führte sie von Erfolg zu Erfolg. Max Bohrer (1785—1867) war Cellist, zuletzt Konzertmeister in Stuttgart; Anton Bohrer (1783—1852) Violinist, zuletzt Konzertmeister in Hannover. Die Gattinnen der beiden Künstler waren die ausgezeichneten Klavierspielerinnen Luise und Fanny Dülken, Töchter des Hofklaviermachers D. in München.

85) Joh. Bapt. Krebs, geb. 1774, bedeutender Tenorist, Regisseur der Stuttgarter Oper, verfaßte und übersetzte mehrere Operntexte („Cosi fan tutte") und trat auch als Ästhetiker hervor. Sein Adoptivsohn war der Dresdner Hofkapellmeister Karl Krebs (1804—80), dessen Tochter Mary K. (geb. 1851) eine tüchtige Pianistin wurde.

86) Charl. Graff (1782—1831), Tochter des berühmten Schauspielers Joseph Mich. Böheim, war eine bedeutende Sängerin, seit 1805 in Stuttgart engagiert. Sie vermählte sich mit dem Cellisten Graff und verließ 1818 die Bühne. Ihrem Gatten widmete W. sein Grand Potpourri pour le Violoncelle mit Orchester, 1808.

87) Joh. Gottfr. Schade, † 1828 als Kammermusikus und Stadtkantor zu Gotha, „führte 1801 Haydns „Schöpfung" mit einem Orchester von 60—70 Mann auf." [Gerber.]

88) Frédéric Duvernoy (1765—1838), erster Hornist der großen Oper in Paris, schrieb vieles für sein Instrument.

89) Joh. Gottfr. Schicht (1753—1823), Dirigent am Gewandhause zu Leipzig, seit 1810 Thomaskantor, war ein bedeuten-

der Oratorienkomponist („Das Ende des Gerechten") und Herausgeber eines großen Choralbuchs, 1819.

90) Diese Variationen wurden am 22. Sept. 1812 zu Gotha vollendet; W. trug sie hier in der Kirche (nicht wie bei Jähns, Chronol.-thematisches Verzeichnis der W.schen Werke, S. 163 gesagt ist „im Hofkonzerte") zum ersten Male vor. Im Tagebuch schreibt er: ‚Verdammt verstimmtes Klavier, verstimmte mich auch, doch spielte ich die neuen Josephsvariationen gut, zum ersten Male öffentlich.'

91) Alb. Gottl. Methfessel (1785—1869), seit 1810 Kammersänger in Rudolstadt, später Hofkapellmeister in Braunschweig, komponierte Lieder, Männerchöre, auch ein Oratorium „Das befreite Jerusalem".

92) Sophie Scheidler geb. Preysing, die als Sängerin gerühmte Gattin des Gothaischen Kammercellisten J. D. Scheidler (1748—1802), war die Mutter von Spohrs[37]) Gattin.

93) Karoline Schlick, Tochter des auch als Komponist vielfach hervorgetretenen bedeutenden Cellisten Joh. Konr. Schlick (1759—1825) und der Violinvirtuosin Strina Sacchi.

94) Luigi Cherubini (1760—1842). W. besuchte ihn 1826 in Paris. Auf besondern Wunsch der Sängerin Milder-Hauptmann (1785—1835; für sie schrieb Beethoven seinen „Fidelio") schrieb W. Szene und Arie: „Was sag ich? Schaudern macht mich der Gedanke" aus Ch.s „Lodoiska", 1817. Vgl. W.s Besprechung des „Wasserträgers" S. 106 und seine Einführung in „Lodoiska" S. 296.

95) Giuseppe Niccolini (1762—1842), schrieb viele Opern und eine Menge Kirchenmusik. Den meisten Erfolg hatte „Traiano in Dacia", 1807.

96) Vgl. W.s Besprechung des Wenzelschen Konzertes S. 87.

97) Oper von Spontini[118]).

98) W. ließ das Lied zu seinem eignen Konzert, am 6. Jan. 1815 in Prag, nur von 16 Männerstimmen vortragen.

99) Karl Schall (1780—1833), lebte in Breslau, schrieb viele Lustspiele und betätigte sich auch mit Geschick auf ästhetischem und politischem Gebiete.

100) Anton Eberl (1766—1807), Freund Mozarts, tüchtiger Klavierspieler, schrieb viele Klavierwerke.

101) Karl Maria von Bocklet (1801—1881), Freund Schuberts, Violinist, tüchtiger Pianist und Klavierlehrer in Wien.

102) Pierre Rode (1774—1830), Soloviolinist der Großen

Oper zu Paris und Lehrer am Konservatorium, reiste viel als Virtuos. Er schrieb viele geschätzte Werke für sein Instrument.

103) Joh. Wenzel Tomaschek (1774—1850), bedeutender Komponist (Goethelieder) und Lehrer Dreyschocks und Schulhoffs.

104) Jan Willem Wilms (1772—1847) in Amsterdam, Komponist von Kammermusiken.

105) Simon Mayr (1763—1845), bedeutender, einst sehr erfolgreicher Opern- und Oratorienkomponist. Vgl. W.s Besprechung von M.s Oper „Ginevra" S. 104.

106) Bayer war ein tüchtiger Schauspieler am Prager Theater; für sein Benefiz („Romeo und Julia") komponierte W. einen Chor (verloren gegangen).

107) Ludwig Ysenburg von Buri, Obristwachtmeister in gräflich Wied'schen und andern Diensten, Dichter und Komponist mehrerer beliebter Singspiele, war verheiratet mit der Sängerin Ludmilla Schetky († 1771).

108) Nicola Antonio Zingarelli (1752—1837), Kapellmeister an der Peterskirche in Rom und der Kathedrale in Neapel, fruchtbarer dramatischer und Kirchenkomponist.

109) Friedr. Wilh. Pixis (1786—1842), vorzüglicher Geiger und Violinlehrer in Prag, war ein nicht unbedeutender Komponist für die Violine.

110) Joh. Peter Pixis (1788—1874), tüchtiger Pianist, hat achtbare Kammermusik geschrieben. Er starb in Baden-Baden.

111) Ferd. Paer, geb. 1771 zu Parma, † 1839 zu Paris, wurde 1802 Nachfolger Naumanns[238]) als Hofkapellmeister in Dresden, dann von Napoleon I. zum kais. Kapellmeister ernannt, Kapellmeister der italienischen Oper in Paris, war einst gefeierter Opernkomponist („Camilla" 1799, „Eleonora" 1805). Weber besuchte ihn 1826 in Paris. Als Einlage in Méhuls[163]) „Helene" instrumentierte W. Rezitativ und Kavatine von Paer („Von dir entfernt, Geliebter").

112) Klaus Schall (1760—1834), dänischer Violinvirtuos, Kapellmeister der Kopenhagener Hofkapelle, schrieb geschätzte Ballettmusik und Violinsachen.

113) Ferdin. Fränzl (1770—1833), Schüler Padre Martinis[276]) in Bologna, 1806 Hofkapellmeister und Direktor der Oper in München, war ein ganz vorzüglicher Violinspieler; er schrieb u. a. 9 Violinkonzerte. W. lernte ihn 1811 in München kennen und war mit ihm in steter Freundschaft verbunden.

Sein Vater, Ignaz Fränzl (1736—1803), Violinist, zuletzt Kapellmeister in Mannheim, trat auch als Komponist hervor.

114) Joseph Maria Wolfram (1789—1839), Jurist, seit 1824 Bürgermeister in Teplitz. Seine Oper „Die bezauberte Rose" wurde 1826 mit Erfolg in Dresden gegeben und brachte ihn in die engere Wahl der Nachfolgerschaft Webers.

115) es ist das erste der sechs Meisterwerke für dieses Instrument, op. 26 vom Jahre 1811.

116) Rodolphe Kreutzer (1766—1831), bedeutender Violinspieler und Lehrer des Violinspiels am Konservatorium zu Paris, zuletzt erster Kapellmeister der Großen Oper, fruchtbarer Opernkomponist, schrieb auch tüchtige Violinmusik. Beethoven widmete ihm die Violinsonate op. 47 (sogen. Kreutzersonate). W. besuchte ihn 1826 in Paris.

117) Giovanni Liverati, geb. 1772 zu Bologna, Kapellmeister zu Potsdam (ital. Oper) und Prag, zuletzt Gesanglehrer in Wien, schrieb viele heute vergessene Opern.

118) Gasparo Spontini (1774—1851), bedeutender italienischer Opernkomponist, Generaldirektor der Oper in Berlin, war W.s Gegner und suchte 1824 die Aufführung der „Euryanthe" in Berlin zu verhindern; in dem mit W. geführten Briefwechsel zeigt er sich als sehr schlauer Intriguant. Der ungeheure Beifall, den der „Freischütz" 1821 in Berlin, kurz nach der weniger erfolgreichen Erstaufführung seiner Oper „Olympia" erhielt, hatte ihn gegen W. verstimmt, den er auch insgeheim für den anonymen Verfasser des bei der Freischützaufführung unter das Publikum verteilten Gedichts hielt, dessen Schluß, gegen Spontini gerichtet und auf den in der „Olympia" auf der Bühne erscheinenden Elefanten anspielend, lautet:

Und wenn es auch keinem Elefanten gilt,
Du jagst wohl nach anderem, edleren Wild!

Der Verfasser war W. selbst unbekannt. Vgl. W.s Danksagung S. 401 und Bemerkungen zur Euryanthenaufführung S. 402.

119) Casimir Ant. Cartellieri (1772—1807), Sohn eines bedeutenden Sängerpaares, seit 1796 Kapellmeister beim Fürsten Joseph von Lobkowitz, schrieb Opern, Oratorien und Konzerte.

120) Franz Blatt, geb. 1793, seit 1820 Lehrer am Prager Konservatorium, schrieb eine Klarinettenschule (1828) und Gesangschule (1830).

121) Peter von Winter (1754—1825), Schüler Voglers[11]), Hofkapellmeister in München, bedeutender, sehr fruchtbarer Kom-

ponist deutscher und italienischer Opern („Das unterbrochene Opferfest" 1796, „Marie von Montalban" 1798), schrieb auch Kirchenmusik, Symphonien u. a. Er ist der Verfasser einer dreiteiligen „Vollständigen Singschule". Vgl. W.s Besprechung des „Opferfestes" S. 118.

122) Joh. Wenzesl. Kalliwoda (1800—1866), der Komponist des „Deutschen Liedes der Österreicher", Kapellmeister des Fürsten von Fürstenberg zu Donaueschingen, ausgezeichneter Violinspieler, schrieb Symphonien, Kammermusik und Klaviersachen.

123) Joh. Chr. Stumpf, tüchtiger Fagottist, früher in Paris, † 1801 in Frankfurt am Main als Korrepetitor, schrieb mehreres für sein Instrument.

124) Die echt chinesische Melodie nahm W. notengetreu aus dem Dictionnaire de Musique von J. J. Rousseau.

125) Freytag war längere Zeit W.s Privatschüler; er stammte aus Berlin. Leider starb der bereits mit 8 Jahren öffentlich aufgetretene talentvolle junge Mann im blühendsten Alter.

126) Giuseppe Farinelli (1769—1836), Kapellmeister in Triest, schrieb eine große Zahl Opern, auch Kirchenmusik. Cimarosas[133]) „Matrimonio segreto" wurde meist mit einem (wohl dem hier erwähnten) Duett F.s aufgeführt.

127) Therese Brunetti, Gattin des am Prager Theater angestellten Ballettmeisters Brunetti, war früher Tänzerin und ging dann mit Erfolg zum Schauspiel über. W. hatte zu ihr tiefere, ihm wenig heilsame Neigung gefaßt.

128) Ignaz Castelli (1781—1862), Jurist, zuletzt Landschaftssekretär, war 1811 Hoftheaterdichter in Wien, ein tüchtiger Sammler und Wohltäter, dichtete mehrere Operntexte (u. a. „Die Schweizerfamilie", Musik von Weigl[139]) und ist als Dialektdichter (oberösterreichische Mundart) noch heute bekannt und beliebt. W. lernte ihn 1813 in Wien kennen und komponierte mehrere seiner Gedichte.

129) Aloys Schreiber (1763—1841), Prof. der Ästhetik in Heidelberg, war vielseitig literarisch tätig.

130) Mutter der berühmten Sängerin Henriette Sonntag (1804—1854), späteren Gräfin Rossi, die seit 1815 in Prag am Konservatorium ihre Ausbildung empfing und W.s erste Euryanthe darstellte, in Wien 1823.

131) Aug. Friedr. E. Langbein (1757—1835), Jurist, dann Schriftsteller, schrieb vielgelesene, wesentlich zum Komischen hinneigende Romane, auch Schwänke und Fabeln.

132) Sophie Schröder, bedeutende Schauspielerin, Mutter der berühmteren dramatischen Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient (1804—1860), die lange Zeit eine Zierde der Dresdner Oper war (seit 1823 unter Weber) und bei der Dresdner Erstaufführung der „Euryanthe" die Titelrolle sang.

133) Domenico Cimarosa (1749—1801), zu seinen Lebzeiten mit höchsten Ehren bedachter fruchtbarer italienischer Opernkomponist, dessen feinkomische Oper „Il matrimonio segreto" (Die heimliche Ehe, 1792) einen beispiellosen, nicht mit Unrecht verdienten Erfolg errang.

134) Daniel Steibelt, geb. 1765 in Berlin, berühmter Klavierspieler, war ein fruchtbarer Modekomponist (Opern, Klavierkonzerte u. a.). Er starb 1823 als Kapellmeister der französischen Oper in Petersburg.

135) Joseph Eybler (1765—1846), Mozarts treuer Freund, 1824 Kapellmeister in Wien, war ein bedeutender Kirchenkomponist (32 Messen u. a.).

136) Vgl. W.s Besprechung des Konzerts zum Besten des Tonkünstlerwitweninstitutes S. 85.

137) Leop. Eust. Czapek lebte später als Klavierlehrer und Komponist in Wien.

138) Joseph Weigl (* 1766 zu Eisenstadt, † 1846), früher sehr gefeierter Opern- und Singspielkomponist, Hofkapellmeister in Wien. Seine „Schweizerfamilie" war überaus beliebt. Vgl. W.s Aufsätze über Weigls „Jugend Peters des Großen" S. 265 und „Waisenhaus" S. 294.

139) Joh. Friedr. Eck (1766—1810?), Kapellmeister der Münchener Oper, war ein bedeutender Violinvirtuos und schrieb mehrere Violinkonzerte.

140) Joh. Nepom. Witasek (1771—1839), Domkapellmeister zu Prag, tüchtiger Pianist (guter Mozartspieler).

141) Joh. Nepom. Hummel (1778—1837), Schüler Mozarts, Hofkapellmeister in Weimar, weitgereister, glänzender Pianist und nicht zu unterschätzender Komponist (Klavierkonzerte, Kammermusik). Vgl. W.s Besprechung der H.schen Konzerte S. 88 und 90.

142) Wenzel von Hause, Virtuos auf dem Kontrabaß und Lehrer am Prager Konservatorium, schrieb eine vorzügliche Kontrabaßschule (1828) und Etuden.

143) Friedr. Ludw. Ämil. Kunzen (1761—1817), Hofkapellmeister in Kopenhagen, schrieb Opern („Holger Danske"

[Oberon]) und viele beliebte Lieder, trat auch als Schriftsteller hervor.

144) Giov. Battista Polledro (1781—1853), Schüler Paganinis, hervorragender Geiger, 1814—24 in Dresden Konzertmeister (unter Weber), später Kapellmeister in Turin, schrieb viele Violinsachen.

145) Joseph Wölfl, geb. 1772 zu Salzburg, Schüler von Mozarts Vater Leopold M., tüchtiger Pianist und gefeierter Improvisator, starb vergessen und arm zu London 1812. Er schrieb viele Klavierwerke, auch Opern und Ballette.

146) Franz Anton Maurer (1776—1803), vorzüglicher Sänger (basso profundo bis zum Contra A), erzogen durch den Wiener Kunstfreund Baron van Swieten, zuletzt Hofsänger zu München, komponierte Gesangstücke und das einst sehr häufig gegebene Singspiel (mit selbstbearbeitetem Text) „Das Haus ist zu verkaufen", das auch Weber in Prag zur Aufführung brachte.

147) Chr. Aug. Tiedge (1752—1841), der Freund Elise v. d. Recke's, Dichter der „Urania" und der „Elegie auf dem Schlachtfelde bei Kunnersdorf."

148) Sebastiano Nasolini, geb. 1768 zu Venedig, fruchtbarer, weitgereister Opernkomponist. Seine „Eugenia" und „Il trionfo da Cledia" kamen in Dresden zur Aufführung. W. instrumentierte sein Rezitativ und Duett: „Ja, Liebe, ich bin entschlossen" als Einlage in Méhuls[163]) „Helene" für das Ehepaar Weixelbaum[72]).

149) Ignaz Moscheles (1794—1870), Schüler Albrechtsbergers[278]), weitgereister, tüchtiger Pianist, ließ sich 1821 in London als Klavierlehrer nieder und war von 1846 ab Lehrer am Leipziger Konservatorium; er schrieb Klavierkonzerte, Kammermusik, Etuden u. a. M. gehörte zu den treuen Freunden, die W. kurz vor seinem Tode 1826 in London um sich hatte. Um die Herausgabe der W.schen Klavierwerke hat M. Verdienste.

150) Mauro Giuliani, geb. 1780 zu Bologna, † 1820 in Wien als Guitarrevirtuos und Lehrer, schrieb vieles für Guitarre.

151) Amalie Schmalz, geb. 1771, bedeutende Sängerin (ihre Stimme umfaßte 3 Oktaven), studierte auf Kosten des Königs von Preußen bei Naumann[238]) in Dresden und war lange Zeit die Zierde der Berliner Hofoper; später berühmte Gesanglehrerin.

152) Marcos Antonio Portugal (1762—1830), Portugals berühmtester Musiker, Lehrer der Catalani[318]), Kapellmeister zu Lissabon und Generalmusikdirektor in Rio de Janeiro (1811), wo

er auch starb. P. schrieb 40, teilweise auch in Deutschland gegebene Opern.

153) Jos. Aug. Gürrlich (1761—1817), Hofkapellmeister in Berlin, komponierte Opern, ein Oratorium u. a. Für seine Nachfolgerschaft war W. ausersehen, doch wurde nach dem Brande des Berliner Schauspielhauses seine Stelle gar nicht wieder besetzt.

154) Ludwig Berger, vortrefflicher Sänger, war intim mit Weber befreundet. Er gehörte zu den Mitgliedern des Harmonischen Vereins, vgl. [18] im Abschnitt: Zur Geschichte der lit. Arbeiten, S. XLV. W. widmete ihm eine Reihe seiner schönsten Lieder.

155) wohl die Gattin Andreas Gervais', ersten Violinisten der Mannheimer Kapelle, dem die Verfasserschaft der „Méthode pour l'accompagnement du clavecin" (1799) zugeschrieben wird.

156) Niccolo Isouard (1775—1818), Kapellmeister des Malteserordens, später in Paris, schrieb viele Opern, darunter die sehr beliebten, Boieldieu[239]) Konkurrenz machenden „Cendrillon" (1810) und „Joconde". Vgl. auch W.s Einführung in die letztgenannte Oper I.s S. 266.

157) Mlle. St. Aubin, gefeierte Sängerin an der Opéra comique zu Paris, wo schon ihre Mutter Triumphe gefeiert hatte, war der Liebling des Publikums.

158) Dieser treffliche Künstler sang bei der ersten Aufführung von W.s „Abu Hassan" (4. Juni 1811, München) den Omar.

159) Georg Mittermayer, geb. 1783, seit 1805 Hofsänger in München, besaß einen solchen Stimmumfang, daß er alle männlichen Rollen im „Don Juan" mit Erfolg singen konnte, war später ein tüchtiger Gesanglehrer. Bei der ersten Aufführung von W.s „Abu Hassan" (4. Juni 1811, München) sang er die Titelrolle.

160) Anton Brizzi, geb. 1774 in Bologna, bedeutender Tenorist, in Wien und München engagiert.

161) Charles Simon Catel (* 1773 zu l'Aigle, † 1830) Inspektor des Pariser Konservatoriums, 1815 Mitglied der Akademie, Opernkomponist und Theoretiker (bedeutende „Harmonielehre", 1802). Vgl. W.s Einführung in C.s „Vornehme Wirte" S. 300. W. besuchte ihn 1826 in Paris.

162) W. sah zu jener Zeit wohl kaum eine französische Darstellung.

163) Etienne Nicolas Méhul (* 1763, † 1817 in Paris), von W. überaus hochgestellter, bedeutender Opernkomponist („Joseph", „Helene", „Uthal"). Über die Romanze Josephs („Ein

Knabe noch war ich an Jahren") schrieb W. sein bedeutendstes Variationenwerk für Klavier, op. 28, 1812. Vgl. auch W.s zweite Einführung in „Joseph" S. 278 und „Helene" S. 285.

164) Bei der ersten, von Weber in Dresden dirigierten Aufführung des „Joseph" erlaubte sich Genast[60] (als Joseph) an irgend einer Stelle eine Verzierung im Geschmacke der italienischen Sänger. Nach beendeter Vorstellung stürzte W. in Genasts Garderobe, stellte ihn zur Rede und rief ihm nach: „Gute Nacht, schlafen Sie Ihren italienischen Rausch aus!"

165) Philipp Jakob Tochtermann, Schüler Danzis[15], seit 1799 in München engagiert, vortrefflicher Sänger und Darsteller (er bekam den Ehrennamen primo uomo der deutschen Oper), später Regisseur. Sein Simeon im „Joseph" war weltberühmt. Er starb 1833.

166) Karl Neuner war Mitglied der Münchner Hofkapelle und im Personalverzeichnis des Orchesters als Komponist verzeichnet.

167) Aug. v. Kotzebue, * 1761, getötet 1819 durch den Studenten Sand, war lange Zeit der Beherrscher der deutschen Bühne mit seinen Modedramen und seichten Lustspielen. Für die Rolle des Goswin in K.s Schauspiel „Der arme Minnesinger" komponierte W. 4 prächtige Lieder, 1811.

168) Anton Crux, damals an der Münchner Bühne angestellter, ausgezeichneter Ballettmeister.

169) Nicolas Dalayrac, * 1753, † 1809 in Paris, schrieb eine Anzahl von teilweise auch in Deutschland beliebten Singspielen. („Die beiden Savoyarden").

170) Domenico Quaglio, aus einer berühmten Künstlerfamilie stammend, (1787—1837), bedeutender Maler, war 1809 bis 19 am Münchner Theater angestellt.

171) Joseph Moralt (1775—1828), der älteste von fünf musikalischen Brüdern, ausgezeichneter Violinist, war Konzertmeister in München.

172) L. Huber, wohl identisch mit dem Verfasser des komisch-romantischen Volksmärchens: „Das Sternenmädchen im Maidlinger Walde" (Musik von Kauer[325]), für dessen Prager Aufführung W. die Ariette der Lucinde (dargestellt von Karol. Brandt[65]) neu komponierte, 1816.

173) Mad. Willmann, geb. Tribolet, zweite Frau des tüchtigen Cellisten Max W. († 1812) und Mutter dreier musikalischer Töchter.

174) Friedr. von Drieberg (1780—1856), früher Offizier, dann Kgl. Kammerherr, machte sich durch seine jetzt völlig wertlosen Schriften über die Musik der Griechen bekannt. Gelegentlich der Aufführung von W.s „Sylvana" in Berlin 1812 zeigte er sich als ein aufrichtiger Freund Webers. Entgegen den Lobeshymnen andrer Freunde deckte er in langer Aussprache mit W. rückhaltlos die Schwächen des Werkes auf und brachte W. so zu einer heilsamen Selbstkritik. W. schreibt ins Tagebuch: „Ich werde streng über mir wachen, und die Zeit wird mich und die Welt belehren, ob ich mit Nutzen diese ächt aufrichtige Meinung benutzt habe."

175) Frau des Tenoristen Friedr. Eunicke. Ihre Tochter Johanna E., geb. 1800, war eine hervorragende Sängerin am Berliner Hoftheater; sie sang bei der Uraufführung des „Freischützen" 1821 das Ännchen, und W. schrieb auf ihren besonderen Wunsch noch Romanze und Arie (No. 13) „Einst träumte meiner sel'gen Base."

176) Alb. Aloys Ferd. Wurm (1783—1834), bedeutender vielgerühmter Sänger (Tenorbuffo) und Schauspieler, war meist auf Gastreisen.

177) Dieser Künstler sang bei der Uraufführung des „Freischützen" 1821 nach W.s Bestimmung den Fürsten Ottokar.

178) Joh. Gottfr. Wohlbrück (1770—1822), ganz bedeutender Schauspieler, 1810 in München, 1817 Regisseur am Leipziger Theater, trat auch als Dichter hervor (Schauspiel „Das Gelübde", Text zu Webers Kantate „Kampf und Sieg"). Er wurde der Schwiegervater Heinr. Marschners[253]) und war der Vater zweier als Schauspieler berühmter Söhne; der jüngere Sohn schrieb H. Marschner die Texte zu den Opern „Der Vampyr" und „Templer und Jüdin".

179) Friedr. Baron de la Motte-Fouqué (1777—1843), der romantische Dichter, dessen Erzählung „Undine" (1811) wohl das einzige seiner heute noch lebendigen Werke ist.

180) Ernst Theod. Amadeus Hoffmann, der große romantische Erzähler, trat mit Singspielen und Opern hervor, deren bedeutendste, „Undine", 1816 mit beträchtlichem Erfolge in Berlin aufgeführt wurde. Nach dem Brande des Berliner Schauspielhauses ward die Oper (nach H.s eigenem Willen) nicht wieder gegeben, und bis in unsre Tage erhielt sich das Gerücht, die Partitur des Werkes sei beim Brande umgekommen. Einzelne Stimmen, wie die des Berliner Komponisten H. Truhn, der das Werk in der Berliner Bibliothek fand und sogar 1840 im Königsberger Schauspielhaus das Sextett und die Ouvertüre im Konzert auf-

führte [Bericht darüber in der Neuen Zeitschrift für Musik, 1840, No. 35, S. 139], und G. Wedels, der in der Neuen Zeitschrift für Musik 1839 [Bd. IX, No. 13, Aufsatz: „Einige Worte zur Beherzigung"] auffordert, die Partitur herauszugeben und das Werk aufzuführen — verhallten ungehört. Vor ungefähr zwei Jahren gab Heinr. Pfitzner den Klavierauszug der „Undine" heraus.

W. lernte Hoffmann in Bamberg 1811 kennen und schätzen. Hoffmann revanchierte sich für die wohlwollende Besprechung seiner Oper durch Weber mit einer durch Parteilichkeit getrübten Kritik des „Freischützen" und zerriß so das ihn mit Weber verknüpfende freundschaftliche Band.

181) Georg Reinbeck (1766—1849), Gymnasiallehrer, Ästhetiker und Poet, der sich auf allen Gebieten der Dichtung betätigte. In seinem gastlichen Hause in Stuttgart ging Lenau aus und ein. W. komponierte mehrere R.sche Gedichte.

182) Friedr. Haug (1761—1829), ausgezeichneter Schüler der Solitude und Freund Schillers, kgl. Bibliothekar, 1807—17 Redakteur von Cottas „Morgenblatt", hat zahlreiche Gedichte verfaßt, viele Almanache herausgegeben und auf dem Gebiete des Epigramms seit Logau wohl das beste geleistet. H. besaß treffliche menschliche Eigenschaften. Eines seiner schönsten Gedichte komponierte Weber.

183) Ludw. Abeille (1761—1838) wurde vor allem durch seine volksmäßigen Lieder bekannt.

184) Der berühmte Bildhauer Dannecker, Freund und Mitschüler Schillers, lebte 1758—1841.

185) Phil. Friedr. von Hetsch (1758—1839), Freund Schillers auf der Solitüde, Mitglied der preuß. Akademie der Künste, war ein bedeutender Bildhauer.

186) Dem Umgange und Einflusse des Hofrats Lehr verdankt W. zum großen Teile seine Einsicht in ästhetischen und literarischen Dingen.

187) Joh. Gotth. Müller (von), 1747—1830, war einer der bedeutendsten Meister der Kupferstecherkunst. Sein Sohn Fr. Müller, * 1782, war Akademieprofessor in Dresden, ebenfalls reich begabter Kupferstecher, starb aber schon 1816 in geistiger Umnachtung auf dem Sonnenstein bei Pirna.

188) Ludw. Schubart (1765—1811), Sohn des Dichters, Musikers und Ästhetikers Daniel Sch., war Jurist, später freier Schriftsteller, tüchtiger Übersetzer und Biograph seines größeren Vaters (1798).

189) Joh. Bapt. von Seele (1774—1814), bedeutender Maler von Gruppenbildern.

190) Joseph Sutor, gest. 1828 als Hofkapellmeister in Hannover, komponierte eine Reihe wenig bekannt gewordener Opern und Klaviersachen.

191) H. Thouret (1767—1845), Maler und vorzüglicher (von Goethe besonders geschätzter) Architekt in Stuttgart.

192) Freiherr von Thumb (1785—1831), zuletzt kgl. würt. Kammerherr, schrieb zu seiner Zeit öfters gegebene Theaterstücke.

193) Eberhard Wächter (1762—1852) war ein hochangesehener Maler.

194) Karl Aug. Frhr. von Wangenheim (1773—1850), früher in Gothaischen Diensten, später württembergischer Kultusminister, trat als politischer Schriftsteller hervor.

195) Ernst von Stengel, † 1851 als Kanzler am Obergericht Mannheim, Vater der vielgelesenen Romanschriftstellerin Franziska v. St. (1801—43).

196) vgl. W.s Aufsätze über dieses Institut S. 31 und S. 36.

197) vgl. W.s Kritiken über zwei Konzerte dieses Institutes S. 73 und S. 75.

198) Ihm widmete W. sein op. 22: 9 Variations sur un Air Norvégien pour Pianoforte et Violon concertants, 1808. Kleinwächter spielte gut Violine.

199) Ludwig I. war 1790 zur Regierung gelangt.

200) Georg Mangold (1767—1835), Hofkapellmeister in Darmstadt, Vater dreier berühmterer Söhne.

201) Für Mad. Schönberger und Charl. Mangold (Tochter Georg M.s[200]) schrieb W. das Duett: „Se il mio ben", op. 31, 1811. Vgl. W.s Charakteristik der ersten Künstlerin S. 327.

202) Joh. Christ. Markwort (1778—1866), studierte Theologie, ging aber dann zur Bühne (Tenor), wurde 1810 Chordirektor in Darmstadt, trat auch als Musikschriftsteller und beachtenswerter Gesangstheoretiker hervor.

203) Ignaz Jos. Pleyel (1757—1831), Schüler Haydns, seit 1795 in Paris, wo er eine Musikhandlung und Pianofortefabrik gründete, war ein gefeierter, überaus fruchtbarer und leicht produzierender Komponist von Klaviersachen und Kammermusik.

204) Luigi Boccherini, * 1743 zu Lucca, † 1805 in Madrid, Virtuos auf dem Cello, Hofkompositeur Friedr. Wilhelms II. von Preußen, schrieb viele größtenteils wertvolle Kammermusik.

205) Muzio Clementi (1752—1832), in England zu einem

der besten Klavierspieler der Welt ausgebildet, Mitgründer einer bedeutenden Pianofortefabrik in London, war als Komponist von Klaviersonaten ein Vorläufer Beethovens.

206) J. Young (1755—1825), berühmter englischer Kupferstecher.

207) Nicola Jomelli (1714—1774) feierte in Italien Triumphe als Opernkomponist neapolitanischer Schule, wurde 1753 Hofkapellmeister in Stuttgart, wo er deutsche Musik kennen und schätzen lernte, schrieb viele Opern, Oratorien und ein berühmtes Miserere.

208) Ludwig Berger (1777—1839) Schüler Clementis[205]) und Lehrer Mendelssohns, schrieb viele gute Klaviermusik und Lieder.

209) Gottfr. Wilh. Fink (1783—1846), Theologe, gut musikalisch gebildet, 1827—41 Redakteur der Allgemeinen Musikalischen Zeitung[4]), zuletzt Universitätsmusikdirektor in Leipzig. Als Komponist trat er fast nur mit Liedern hervor; er hatte einen guten Namen als Musikschriftsteller. W. war mit ihm befreundet.

210) Friedr. Wieck, geb. 1785, Vater der Pianistinnen Klara (verheiratet mit Rob. Schumann) und Marie W., war ein vortrefflicher Klavierlehrer. Als Komponist ist W. ohne Bedeutung. Er starb 1873 in Loschwitz bei Dresden.

211) So heißt es bei Besprechung von W.s op. 9 in der Allg. Musikalischen Zeitung 1810, No. 55: „Zu tadeln findet Rec. vornehmlich die äußerst übertriebene weite Spannung, für welche selbst die Hände nicht ausreichen, die z. B. alle Cramersche Sachen erreichen können. Ist es nicht seltsam, daß sich gute Komponisten durch solche Wunderlichkeit selbst ihr Publikum so sehr verengen oder wenigstens bewirken, daß ihre Stücke fast überall nur unsicher oder willkürlich abgeändert vorgetragen werden?"

212) Phil. Emanuel Bach siehe W.s Charakteristik Bachs und seiner Söhne S. 341.

213) „Kantate zur Feier der Vernichtung des Feindes im Juni 1815 bei Belle-Alliance und Waterloo", W.s op. 44, vollendet am 18. Dez. 1815 zu Prag, wo auch die erste Aufführung unter seiner Leitung stattfand, am 22. Dez. 1815.

214) „Die Unzufriedenheit des Künstlers mit sich selbst" (anonym).

215) Pius Alex. Wolff (1782—1828), wurde von Goethe, mit dem ihn treueste Freundschaft verband, zum Schauspieler ausgebildet, zuerst in Weimar, seit 1816 in Berlin engagiert; war

der bedeutendste Darsteller der Weimarischen Schule. Als Dichter trat er mit dramatischen Arbeiten hervor („Preziosa" mit Webers Musik). Weber hielt Wolff sehr hoch und betrieb im Verein mit Tieck[339]) Wolffs Berufung nach Dresden; Friedrich Wilhelm III. hielt jedoch Wolff in Berlin fest. Wolffs Frau war die bedeutende Schauspielerin Anna Amalia Becker († 1851). Weber schloß 1812 in Weimar mit Wolff Freundschaft.

216) = Gesangsübung.

217) Vgl. W.s Charakteristik Bachs S. 341.

218) Georg Gern, † 1829, trat 1800 zum ersten Male auf, seit 1801 am Nationaltheater in Berlin, war ein vortrefflicher Bassist. Weber schrieb für ihn sein Lied: „Frei und froh, mit muntern Sinnen", 1812.

219) Aug. Wilh. Iffland (1759—1814), genialer Schauspieler, Schüler Ekhofs, 1779 in Mannheim (intimer Verkehr mit Schiller), seit 1796 in Berlin, ward 1811 Direktor der kgl. Schauspiele. Seine Sitten- und Situationsdramen hatten großen Erfolg. („Die Jäger", „Der Spieler".)

220) Vincenzo Righini, geb. 1756 zu Bologna, war ausgebildeter Sänger und starb 1812 als Kapellmeister der Berliner Oper. Mit seinen Opern hatte er Erfolge.

221) Chr. G. Schwarz (1768—1826?), tüchtiger Fagottist und Mitglied des Berliner Hoforchesters.

222) Karl Möser (1774—1851), sehr gefeierter Violinspieler und Konzertmeister der Berliner Hofoper.

223) Heinrich Bärmann (1784—1847), wohl der beste Klarinettist seiner Zeit, Mitglied des Münchner Hoforchesters, unternahm viele höchst ehrenvolle Kunstreisen (mit Weber 1811, den Sängerinnen Harlas[28]) und Catalani[318]) u. a.); er trat auch als Komponist für sein Instrument hervor. Mit Weber war B. sehr eng befreundet; Weber schrieb für ihn fünf Konzerte, Variationen etc. für Klarinette, nämlich op. 26 (1811), op. 33 (1811), op. 73 (1811), op. 74 (1811), op. 34 (1815). Vgl. W.s poetische Briefe etc., S. 517 und 519.

224) Francesco Morlacchi (1784—1841), bei Padre Mattei in Bologna ausgebildet, errang früh mit seinen Opern in Italien Erfolge, war seit 1810 Kapellmeister der italienischen Oper in Dresden. Seine Kompositionen (Opern [„Barbier von Sevilla"] und Messen) sind heute vergessen. M. war 1817—26 Webers Amtskollege und hat der von Weber gegründeten deutschen Oper sehr

oft die Existenz erschwert und seine häufigen Intriguen nicht mit den saubersten Mitteln eingeleitet und geführt.

225) Metastasio, geb. 1698 zu Rom, † 1782 in Wien, der berühmteste aller Librettodichter, dessen Dichtungen hundertfach komponiert wurden.

226) Weber war mehrmals in dem feinen gastfreien Hause der sehr wohlhabenden Eltern Meyerbeers zu Besuch.

227) Forti, geb. 1790 in Wien, wo er viele Jahre die Zierde der Hofoper war, hatte bedeutenden Ruf als Sänger (Figaro, Don Juan).

228) Georg Friedr. Treitschke (1776—1842), Hoftheaterökonom in Wien, fleißiger dramatischer Schriftsteller und Verfasser des Textes zu Beethovens „Fidelio" (1814), stand mit Weber in freundschaftlichem Briefwechsel.

229) Pierre Gaveaux (1761—1825), Sänger an der opéra comique zu Paris, sehr fruchtbarer Opernkomponist. („Léonore ou L'amour conjugal" behandelt den auch Beethovens „Fidelio" zugrunde liegenden Stoff.)

230) I. C. Bernard (1780—1850), Schriftsteller und Redakteur in Wien, schrieb auch zu C. Kreutzers[26]) „Libussa" den Text.

231) Joh. Nepom. Frhr. von Poißl (1783—1865), Schüler Danzis[15]), zuletzt Intendant der Hofmusik in München, schrieb mehrere Opern ernsten und heiteren Stils, auch Kirchenmusik. P. war mit Weber gut befreundet und zog ihn bei seinen Kompositionen mehrfach zu Rate. Siehe W.s Einführung in P.s „Wettkampf zu Olympia" S. 310.

232) Signora Bertinotti († 1806) war eine mit selten schöner Stimme begabte Sängerin.

233) Racines letzte dramatische Dichtung „Athalie" erschien 1691.

234) Diese stammt jedoch von dem Militäringenieur Rouget de l'Isle (1760—1836), der als Dichter und Komponist sich einen Namen machte.

235) Die Republikaner zischten das Werk aus, weil es einen König auf die Bühne brachte.

236) Anton Fischer (1777—1808), erst Sänger, dann Kapellmeister bei Schikaneder (Theater an der Wien), komponierte mehrere beliebte Singspiele.

237) Gottfried Prehhauser war ein berühmter Hanswurst in Wien (1720).

238) Joh. Gottl. Naumann (1741—1801), Oberkapellmeister in Dresden, in Italien gebildeter, bedeutender Opern- und Kirchenkomponist. (Berühmtes „Vater Unser").

239) François Adrien Boieldieu (1775—1834), der berühmte Komponist der „Weißen Dame" (1825), die Weber 1826 in Paris mit großem Entzücken hörte.

240) André Erneste Modeste Grétry, geb. 1741, in Rom Schüler des Laterankapellmeisters und Kirchenkomponisten Casali, reich geehrter, bedeutender französischer Opernkomponist. Er starb 1813 bei Paris.

241) sie erschienen bereits 1789.

242) Giovanni Battista Pergolesi (1710—1736), bedeutender neapolitanischer Komponist, erlangte Berühmtheit hauptsächlich durch die mit 23 Jahren geschriebne kleine Oper „La serva padrone" und sein Stabat mater.

243) Pierre Alex. Monsigny (1729—1817), schrieb viele (hauptsächlich komische) Opern, war eine Zeitlang Studiendirektor am Pariser Konservatorium.

244) Jean Paul Egide Martini, 1741 in der Pfalz geboren, Inspektor am Pariser Konservatorium, schrieb Opern und Kirchenmusik. Er starb 1816.

245) Henri Montan Berton (1767—1844), Kompositionslehrer am Pariser Konservatorium, schrieb Kantaten und Opern („Le délire", „Aline"). W. besuchte ihn 1826 in Paris.

246) Jean François Le Sueur (1760—1839), Lehrer Berlioz', Kapellmeister an Notre Dame, später Hofkapellmeister Napoleons, schrieb Opern, Oratorien und trat auch einige Male (meist pro domo) als Schriftsteller hervor.

247) Giuseppe Sarti (1729—1802), Domkapellmeister in Mailand, zuletzt Hofkapellmeister in Petersburg, starb in Berlin. Er schrieb viele Opern („Le gelozie villane", „Le nozze di Dorina") und Kirchenmusik.

248) François Joseph Gossec (1734—1829), Direktor der Großen Oper in Paris, schrieb viele nicht unbedeutende Opern und Kammermusik (1760 Requiem). G. ist auch Komponist zahlreicher nationaler Lieder und Hymnen; er war Anhänger der Revolution.

249) Luise Sandrini, um 1780 geboren, Witwe des 1813 im Alter von 31 Jahren verstorbenen, aus Italien gebürtigen Oboisten der Dresdner Kapelle und Liederkomponisten Paolo S., war eine bedeutende Sängerin. [Leipziger Kunstblatt 1818.]

250) Joh. Phil. Schmidt (1779—1853), Jurist, als Dilettant

Schüler von Naumann[238]), versuchte sich als Komponist in allen Gattungen und wurde durch mehrere Singspiele bekannt. Er war zeitweilig Kritiker an der Haude- und Spenerschen Zeitung in Berlin. Mit W. stand Schmidt in freundschaftlichem Briefwechsel.

251) Ignaz Frz. Edler von Mosel (1772—1844), zweiter Direktor der Wiener Hofbühne und Kustos der Hofbibliothek, schrieb mehrere Opern, ist aber hauptsächlich als verdienter Musikschriftsteller bekannt („Von der Ästhetik des dramatischen Tonsatzes", 1813). Er stand mit W. in freundschaftlichem Briefwechsel.

252) Abraham Schneider (1770—1839), Kapellmeister der Berliner Hofoper, komponierte Singspiele, Melodramen, Symphonien etc.

253) Heinrich Marschner (1795—1861), der romantische Tondichter („Hans Heiling"), machte sich 1819 in Hosterwitz bei Pillnitz mit Weber bekannt. 1823 bewarb er sich um die freigewordene Musikdirektorstelle der Dresdner Hofoper; er erhielt sie, nachdem W.s vertrauter Freund Gänsbacher[19]) abgelehnt hatte.

254) Karl Gottl. Hering (1765—1853) machte sich als Musikpädagog und Theoretiker einen Namen („Gesanglehre für Volksschulen", „Generalbaßschule" u. a.).

255) Wilhelm Schneider (1781—1811), studierte Theologie, widmete sich aber dann der Musik, war ein vortrefflicher Klavierspieler und komponierte Klavierwerke, ein Melodram u. a. Er gab auch ein Kommersbuch und zwei Jahrgänge eines musikalischen Taschenbuches heraus.

256) „Das ist nicht für mich geschrieben."

257) Friedr. Ernst Fesca (1789—1826), tüchtiger Geiger, zuletzt Konzertmeister in Karlsruhe, schrieb eine große Anzahl Werke für die Kammer (Quartette und Quintette), auch Lieder.

258) „auch ich bin ein Maler".

259) Die Familie stammt aus Thüringen. Veit Bach wanderte aus Wechmar bei Gotha nach Ungarn und kehrte ca. 1590 in seinen Heimatsort zurück.

260) Joh. Jak. Froberger, † 1667, war Schüler Frescobaldis in Rom und ein bedeutender deutscher Orgel- und Klaviermeister.

261) Joh. Kaspar Kerll (1627—1693), Schüler Frescobaldis in Rom, war Hofkapellmeister in München, ausgezeichneter Orgel- und Vokalkomponist (Messen), hat auch Opern geschrieben.

262) Johann Pachelbel (1653—1706), Organist an der Sebalduskirche in Nürnberg, bedeutender Orgelmeister.

263) Jan Reinken (1623—1722) aus Holland, war Organist der Katharinenkirche in Hamburg, berühmter Orgelvirtuos und Komponist von Orgelwerken.

264) ist in Leipzig geboren.

265) Nepomuk Capeller, fertiger Flötenspieler im Münchner Orchester, trat auch als Komponist für sein Instrument hervor.

266) Joh. Georg Tromlitz (1726—1806), Flötist und Komponist, schrieb eine Flötenschule u. a.

267) Friedrich Kaufmann (1785—1866) und sein Vater Joh. Gottfr. K. (1751—1818) konstruierten eine Reihe früher Aufsehen machender mechanischer Musikinstrumente. Friedrich K.s Sohn Theodor († 1872) erfand das heute noch beliebte Orchestrion. Weber schrieb 1811 „zum Gebrauche des Herrn Friedrich K." ein Adagio und Rondo für K.s Harmonichord. Mit diesem sehr erfolgreichen Konzertstücke reiste K. lange Zeit.

268) Joh. Nepom. Mälzel (1772—1838) konstruierte mehrere Musikinstrumente und ist durch den nach ihm genannten Metronom (Taktmesser) besonders bekannt geworden.

269) Joh. Dav. Buschmann hatte schon 1810 ein Tasteninstrument (Uranion) erfunden, das von Gerber als Hausinstrument, „worauf man angenehme und religiöse Empfindungen bei Freud und Leid laut werden lassen könne", warm empfohlen wird.

270) August Herzog von Gotha und Altenburg (1772 bis 1822), der treue Gönner und Mäcen vieler Künstler, eine durchaus genialisch angelegte Natur, reich begabt, doch ohne künstlerische Energie, verfaßte mehrere poetische Werke („Kyllenion") und trat auch als Liederkomponist an die Öffentlichkeit. Webern wurde des Herzogs Freundschaft in reichem Maße zu teil, er weilte des öfteren als Gast des Fürsten in Gotha und auf Schloß Reinhardsbrunn. Der Herzog gewann auf W.s Roman „Künstlerleben" fördernden Einfluß.

Auf Wunsch Webers verlieh der Herzog 1818 dem Textdichter des „Freischützen", Friedrich Kind[289]), den Hofratstitel. Zu des Herzogs Geburtstag instrumentierte W. vier Lieder von des Herzogs Komposition, auch „derangierte" er sein eignes schönes Lied „Maienblümlein" (1812) auf des Herzogs Wunsch zu einem Walzer für Harmoniemusik. Aus einem Roman des Herzogs komponierte W. die lange Romanze „Um Rettung bietet ein güldnes Geschmeide". Das 2. Klavierkonzert W.s, Es-dur op. 32, ist dem Herzog gewidmet.

271) Joh. Gottfr. Fischer (1751—1821), studierte Theologie, wandte sich aber ganz der Musik zu, war 21 Jahre in Eisleben

Organist und Musikdirektor und von 1799 ab Kantor in Freiberg. Er trat als Komponist mit Passionsmusiken hervor.

272) Die Webers waren vorher in München gewesen.

273) nur die beiden Brüder Joseph und Michael[3]), Webers Lehrer, sind der Musikgeschichte bekannt.

274) Joh. Jos. Fux (Fuchs) (1660—1741), Hofkapellmeister in Wien, bedeutender Kirchen- und Opernkomponist (Prunkoper „Elisa"), war Verfasser des Lehrbuchs für Kontrapunkt: Gradus ad Parnassum (1725).

275) Franz Tuma, geb. 1704, † 1774 in Wien, Virtuose auf der Gambe und Komponist zahlreicher, teilweise bedeutender Messen.

276) Padre Martini, * 1706, † 1784 zu Bologna, Mitglied des Franziskanerordens, weitberühmter Musikhistoriker, Lehrer und Komponist.

277) Joh. Bapt. Wanhal (1739—1813), einst neben Haydn, Mozart und Beethoven gefeierter Komponist vieler Symphonien, Kammer- und Klaviermusik.

278) Joh. Georg Albrechtsberger (1736—1809), Lehrer Beethovens, Kapellmeister am Stephansdom zu Wien, Komponist von Kirchen- und Kammermusik und bedeutender Theoretiker (Kompositionslehre u. a.).

279) Leop. Ant. Kotzeluch (1752—1818), Hofkomponist in Wien, schrieb sehr beliebte Ballette, Opern, Symphonien, Klaviermusik u. anderes.

280) Joh. Abrah. Peter Schulz (1747—1800) war einer der hervorragendsten Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts, komponierte auch Singspiele und trat als Musikschriftsteller hervor.

281) Georg Christ. Wagenseil (1715—1777), sehr fruchtbarer Komponist von Klavierwerken und Opern.

282) Luigi Gatti (1740—1817), Hofkapellmeister des Erzbischofs von Salzburg, schrieb mehrere Opern und das Oratorium „Abels Tod".

283) Über dieses 1798 in Salzburg vollendete op. 1 hatte sich Michael Haydn[3]) sehr anerkennend ausgesprochen.

284) Karl Friedr. Ebers (1770—1836), Kapellmeister an mehreren Theatern, stellte unzählige Bearbeitungen und Arrangements für das Klavier her.

285) Adolf Müllner, geb. 1774, † 1829 in Weißenfels, Verfasser der bekannten Schicksalsdramen „Die Schuld" und „Der

29. Februar", spielte als Kritiker zu seiner Zeit eine sehr bedeutende Rolle. W. besuchte ihn 1817 in Weißenfels.

286) Leider enthält der fragmentarische Roman darüber nichts.

287) Karl Förster (1784—1841), Lehrer am Kadettenkorps zu Dresden, Dichter, Literarhistoriker und Übersetzer. Weber holte bei der Textbearbeitung der „Euryanthe" F.s Rat ein. Mehrere Lieder F.s hat W. komponiert.

288) Früher bildeten die Alumnen der Dresdner Kreuzschule den weiblichen und männlichen Chor der Dresdner Oper.

289) Friedrich Kind (1768—1843), Advokat in Dresden, wurde bald weitbekannter Berufsschriftsteller, schrieb Gedichte, Novellen, Dramen („Van Dycks Landleben") und ist der Verfasser des Textes zu W.s „Freischütz". Der eitle Kind zerfiel bald mit Weber, dem er die Schuld gab, daß sein Text nicht gleiche Anerkennung fände wie W.s Musik. Weber hatte K. den Hofratstitel verschafft. Infolge der eingetretnen Entfremdung beider Männer kamen Webers Pläne neuer Opern „Alcindor" und „Cid", deren Texte K. dichten sollte, nicht zur Ausführung.

290) Aug. Friedr. Ursinus (1764—1805) hatte Sammlungen ausländischer Balladen herausgegeben.

291) ein schnell bewegter, dem Bolero verwandter spanischer Tanz.

292) von Isouard[156]).

293) Die Stelle lautet wörtlich (Allg. Musikalische Zeitung 1818, No. 48): „Die Unterrichteten im Publikum, die zu beurteilen wissen, was eine gute Vorstellung eben einer solchen Oper mit den Mitteln, welche dieser Gesellschaft zu Gebote stehen, sagen will, bewunderten die Einsichten, Erfahrungen und den rastlosen Fleiß des Herrn Kapellmeisters v. Weber, durch den sie zustande gekommen."

294) Karl Ditters von Dittersdorf (1739—1799), Meister der komischen Oper („Doktor und Apotheker" 1786).

295) Jean Pierre Solié (1755—1812), in Frankreich berühmter Baritonsänger, schrieb kleine komische Opern („Le secret").

296) Giovanni Paesiello (1741—1816), sehr fruchtbarer, bedeutender neapolitanischer Opernkomponist („Barbier von Sevilla", „Nina").

297) Siehe W.s Aufsätze zu „Alimelik" S. 123, S. 262, S. 305.

298) von Rossini (1813).

299) Nicola Piccini (1728—1800), bedeutender italienischer Opernkomponist und in Paris ehrlicher Rivale Glucks, dessen

„Iphigenie" (1789) über P.s „Iphigénie en Tauride" (1791) den Sieg davontrug.

300) Joseph Schuster (1748—1812), Kapellmeister in Dresden, schrieb eine Reihe beliebter Opern leichteren Stils, auch Kirchenmusik, die Kantate „Das Lob der Musik" und anderes.

301) Karl Graf Brühl, geb. 1772, † 1837 zu Seifersdorf bei Freiberg, der hochverdiente Generalintendant der kgl. Schauspiele zu Berlin, war W.s aufrichtiger Freund. Er sicherte sich bereits 1819 die Uraufführung des „Freischützen" (1821) für Berlin.

302) Karoline Seidler, Gattin des Violinisten Ferd. Aug. S. (* 1778), Tochter Wranitzkys[47]), war eine treffliche Sängerin der Berliner Oper.

303) Theodor Hell (Karl Winkler, 1775—1856), zuletzt Vizedirektor des Dresdner Hoftheaters, überaus rühriger dramatischer Schriftsteller und Kritiker, verfertigte unzählige dramatische Bearbeitungen etc. H. übersetzte den Text des „Oberon" ins Deutsche und verfaßte den Text zu W.s leider nicht vollendeter komischen Oper „Die drei Pintos"; er ist der erste Herausgeber der literarischen Arbeiten Webers. Weber komponierte mehrere H.sche Gedichte.

304) Friedrich Rochlitz (1769—1842), der hochverdiente Gründer und Redakteur (1798—1818) der Allgemeinen Musikalischen Zeitung in Leipzig, studierte Theologie, wandte sich aber bald ganz zur Schriftstellerei (Romane, Erzählungen, Gedichte) und Kritik; er war auch als Komponist nicht ohne Talent. In der Musikkritik gab R. längere Zeit in Deutschland den Ton an und entfaltete eine reiche, jüngere und unbekannte Talente fördernde Tätigkeit. Als einer der ersten erkannte er Beethovens Größe, und auf E. T. A. Hoffmann und Weber war er von günstigem Einfluß. Mit Goethe (auch mit Weber) stand R. in freundschaftlichem Briefwechsel. — R. schrieb den Text zu W.s Kantate „Der erste Ton", 1808, und zu Webers Hymne „In seiner Ordnung schafft der Herr", op. 36, 1812. W. widmete ihm seine große Sonate No. 4 in E-moll op. 70, 1822.

305) Joseph Frölich (1780—1862) war der Gründer der Würzburger (Kgl.) Musikschule, Professor der Ästhetik und vielseitiger Musikschriftsteller; er trat auch als Komponist hervor. F. war mit Weber befreundet.

306) Amadeus Wendt (1783—1836), Professor der Philosophie in Göttingen, bekannter Musikschriftsteller und Ästhetiker. Er schuf zu Webers Jubelkantate (Text von Kind) einen zweiten

Text als Erntekantate. Mit Weber befreundet; vgl. die Bemerkungen zu 127

307) es handelt sich hauptsächlich um die beiden großen Sonaten in As-dur op. 39 und D-moll op. 49 und das Grand concertant für Pianoforte und Klarinette, op. 48; alle für Schlesinger in Berlin.

308) L'Accoglienza (Der Festempfang).

309) Missa sancta in Es, op. 75, Febr. 1818.

310) hauptsächlich Einlagen in dramatische Stücke, die gerade auf dem Hoftheater aufgeführt wurden. (Kinds[289]) „Weinberg an der Elbe" und „Nachtlager in Granada", Holbeins „Die drei Wahrzeichen".)

311) vgl. W.s Einführung in Meyerbeers[18]) „Emma von Resburg" S. 305.

312) „Der Freischütz" war vom Grafen Brühl[301]) bestellt.

313) in Leipzig, wo Weber öfters logierte.

314) Kühnel war Inhaber des Bureau de musique (jetzt C. F. Peters) in Leipzig.

315) W. widmete der Großfürstin Marie Paulowna von Weimar seine 1812 in Berlin vollendete große Sonate in C-dur, op. 24.

316) Jaromir ist die männliche Hauptperson des 1816 erschienenen Grillparzerschen Dramas „Die Ahnfrau".

317) ein Fisch, der Gattung der Schmerlen angehörig. Vor Ausbruch eines Gewitters zeigt er große Unruhe, und der Volksmund nennt ihn einen Wetterpropheten.

318) Angelica Catalani, geb. 1780, † 1849 zu Paris, wohl die gefeiertste Bravoursängerin zu Anfang des 19. Jahrh., die in wahrem Triumphzug die Länder bereiste.

319) aus Mozarts bekanntem Lied „Das Veilchen".

320) gemeint ist das fünfte Kapitel des unter No. 130 bezeichneten, auf höchst seltsame Weise entstandenen Romans.

321) Aretin = Guido von Arezzo, der um Musiktheorie und Praxis hochverdiente Benediktinermönch und Prior des Kamalduenserklosters Avellano; gestorben um die Mitte des 11. Jahrh.

322) Alessandro Scarlatti (1659—1725), Begründer der neapolitanischen Schule und Lehrer Hasses, versuchte sich mit unglaublicher Fruchtbarkeit in fast allen Gebieten der Musik mit Erfolg.

323) „Der Vogelfänger bin ich ja", Lied des Papageno aus Mozarts „Zauberflöte".

324) Docken heißen beim Kielflügel die Holzstücke, in welche

die sogen. Zungen mit ihren, die Saiten anreißenden Rabenfedern eingesetzt sind.

325) Ferd. Kauer (1751—1831), Kapellmeister in Wien, schrieb eine Unzahl Opern und Singspiele, von denen das „Donauweibchen" äußerst beliebt war. Weber legte in K.s „Sternenmädchen im Maidlinger Walde" eine für seine Braut[65]) geschriebene Ariette ein (Prag 1816).

326) im handschriftlichen Konzepte steht hier: Spontini.

327) aus Rossinis „Barbier von Sevilla".

328) „Seid zufrieden!"

329) leeres Gerede.

330) Siehe Webers Kritik über das Schaulsche Buch S. 161.

331) Der italienische Text heißt ungefähr: Recit. O Gott — leb' wohl!

Arioso:	Klage nicht, mein Liebling, dich lassen, mein Teurer, ach! — —
Allegro:	Schon ertönt die Trompete —
Colla parte:	Für dich will ich sterben —
piu stretto:	O, welch Glück! —
Duetto:	Liebe, Lieber —
a due:	Welch bittres Los
Allegro:	O grausame Qual! —

332) Donna = Sopranistin; Seconda Donna = Altistin.

333) Entrechat = flotter Tanz, Kreuzsprung; Pirouette = Kreistanz.

334) Dies ist wohl auf Kotzebues[167]) vielgegebnes Lustspiel: „Schneider Fips oder die gefährliche Nachbarschaft" gemünzt.

335) Policinell (Pulcinella) war die lustige Person der italienischen Stegreifkomödie.

336) Joh. Phil. Kirnberger (1721—1783), Schüler Bachs, war zu seinen Lebzeiten ein hochgeschätzter Musiktheoretiker und gelehrter Komponist.

337) Ernst Wilh. Wolf (1735—1792), Hofkapellmeister in Weimar, Opern- und Kirchenkomponist und Theoretiker. („Musikalischer Unterricht" 1788.)

338) Leonardo Leo (1694—1744), Lehrer Jomellis[207]) und Piccinis[299]), fruchtbarer neapolitanischer Opern- und Kirchenkomponist.

339) Der Romantiker Ludwig Tieck war Webers Berater bei Bearbeitung des Textes zur „Euryanthe".

340) Salomon Geßner (1730—1787), der bekannte schweizerische Idyllendichter.

341) Aug. Eberh. Müller (1767—1817), ausgezeichneter Klavierspieler, Kantor der Thomasschule zu Leipzig, schrieb viele Sachen für Orgel, Klavier, Flöte; er gab auch eine Flötenschule heraus.

342) Sanctus, der vierte Teil der musikalischen Messe.

343) Jos. Gelinek (Abbé) (1758—1825), schrieb eine Unmenge wertloser Variationen etc.

344) Vgl. Webers Auslassung gegen Angriffe im „Literarischen Merkur" S. 391 und in der „Abendzeitung" S. 377.

345) Rossinis Oper „Die diebische Elster" (1817).

Register

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig.